

Andrzej Szpulak

Róża



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

Classics of Cinema • Klasyka Kina

Róža

Klasyka Kina Classics of Cinema

S E R I E S

Redaktorzy naukowi serii

Prof. Małgorzata Hendrykowska

Prof. Marek Hendrykowski

Katedra Filmu, Telewizji i Nowych Mediów
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Aleksandra Fredry 10
61-701 Poznań, Poland
e-mail: marekhendrykowski@gmail.com

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

ANDRZEJ SZPULAK

Róża



POZNAŃ 2016

Recenzent
dr hab. Krzysztof Kornacki, prof. UG

Publikacja dofinansowana przez
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
oraz Katedrę Filmu, Telewizji i Nowych Mediów
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Andrzej Szpulak 2016

*This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016*

Projekt okładki: Ewa Wąsowska
Opracowanie graficzne serii: Elżbieta Rygielska
Redaktor: Anna Rąbalska

ISBN 978-83-232-3127-1

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 7,50. Ark. druk. 10,75
DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

Filmografia	7
Filmografia reżysera – pełnometrażowe filmy fabularne	14
Wprowadzenie.....	15
ROZDZIAŁ 1. Film o miłości	33
ROZDZIAŁ 2. Bohater nieostentacyjnie heroiczny	65
ROZDZIAŁ 3. Romantyczne obrazy przemocy	97
ROZDZIAŁ 4. Film o historii	128
Zakończenie	159
Przypisy	161
Bibliografia	169

Filmografia

Róża

Reżyseria: Wojciech Smarzowski

Scenariusz: Michał Szczerbic

Zdjęcia: Piotr Sobociński jr

Muzyka: Mikołaj Trzaska

Scenografia: Marek Zawierucha

Dekoracja wnętrz: Andrzej Górnisiewicz

Kostiumy: Ewa Helman-Szczerbic,

Magdalena Jadwiga Rutkiewicz-Luterek

Charakteryzacja: Ewa Drobiec

Dźwięk: Katarzyna Dzida-Hamela, Jacek Hamela

Montaż: Paweł Laskowski

Kierownictwo produkcji: Maciej Skalski, Michał Szczerbic

Obsada:

Marcin Dorociński (Tadeusz)

Agata Kulesza (Róża Kwiatkowska)

Kinga Preis (Amelia)
Jacek Braciak (Władek, mąż Amelii)
Malwina Buss (Jadwiga Kwiatkowska, córka Róży)
Marian Dziędziel (Mateusz, przywódca Mazurów)
Edward Linde-Lubaszenko (pastor)
Eryk Lubos (Wasył)
Lech Dyblik (Woźniak)
Szymon Bobrowski (Kazik)
Andrzej Konopka (doktor Leliwa)
Robert Wabich (Hawryluk)
Grzegorz Wojdon (Madecki)
Mateusz Trembaczowski (Georg)
Jerzy Rogalski (fryzjer)
Dariusz Toczek (urzędnik)
Aleksander Chochłowski (lekarz)
Ilja Zmiejew (kapitan NKWD)
Anna Grzeszczak-Hutek (Gretchen, żona Mateusza)
Andrzej Beja-Zaborski (kolejarz)
Kamil Toliński (listonosz)
Dorota Piasecka (bufetowa)
Mateusz Łasowski (żołnierz sowiecki)
Davaa Tserenchimed (Kałmuk)
Arkadiusz Janiczek (Johann Kwiatkowski, mąż Róży)
Karolina Porcari (Anna, żona Tadeusza)
Sergiej Kriuczukow (pułkownik)
Kacper Zieliński (ksiądz katolicki)
Paweł Surdy
Marcin Juchniewicz
Irena Karel
Barbara Baryżewska

Marzena Bergmann
Julia Olczak
Kamil Natan Olczak
Marek Cydorowicz

Produkcja:
Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Koprodukcja:
Studio Filmowe „Tor”
Studio Filmowe „Perspektywa”
Studio Filmowe „Oko”
Lightcraft

Czas trwania: 94 min.

Premiera: 3 lutego 2012

Nagrody:

2011

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni –
nagroda za pierwszoplanową rolę męską
dla Marcina Dorocińskiego

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni –
Nagroda Dziennikarzy

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni –
Don Kichot – Nagroda Polskiej Federacji
Dyskusyjnych Klubów Filmowych

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni –
Złoty Klakier – Nagroda Radia Gdańsk
dla najdłużej oklaskiwanego filmu

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni –
Złoty Kangur – nagroda australijskich dystrybutorów
dla Agaty Kuleszy

Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni –
Nagroda Festiwalu i Przeglądów Filmu Polskiego
za Granicą

Warszawski Festiwal Filmowy –
Grand Prix

Warszawski Festiwal Filmowy –
Nagroda Publiczności

Festiwal Filmu Polskiego w Ameryce (Chicago) –
Nagroda Specjalna Jury

Black Nights Film Festival w Tallinie –
Wyróżnienie Specjalne Jury

2012

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
nagroda w kategorii: najlepszy film w roku 2011

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
dla Wojciecha Smarzowskiego
za najlepszą reżyserię w roku 2011

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
dla Michała Szczerbica
za najlepszy scenariusz w roku 2011

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
dla Agaty Kuleszy
za najlepszą główną rolę kobiecą
oraz dla Marcina Dorocińskiego
za najlepszą główną rolę męską w roku 2011

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
dla Jacka Braciaka
za najlepszą drugoplanową rolę męską w roku 2011

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
dla Katarzyny Dzidy-Hameli i Jacka Hameli
za najlepszy dźwięk w roku 2011

Orzeł (Polska Nagroda Filmowa) –
Nagroda Publiczności za rok 2011

Lubuskie Lato Filmowe w Łagowie –
Nagroda Główna „Złote Grono”

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Filmowej „Prowincjonalia”
we Wrześni –
Nagroda Główna

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Filmowej „Prowincjonalia”
we Wrześni –
nagroda za najlepszą rolę kobiecą
dla Agaty Kuleszy

Ogólnopolski Festiwal Sztuki Filmowej „Prowincjonalia”
we Wrześni –
nagroda za muzykę
dla Mikołaja Trzaski

Międzynarodowy Festiwal
Filmów Historycznych i Wojskowych w Warszawie –
Grand Prix „Złota Szabla”

Międzynarodowy Festiwal Filmów Fantastycznych
w Porto –
nagroda aktorska w konkursie Directors Week
dla Marcina Dorocińskiego

Brooklyn Film Festival w Nowym Jorku –
nagroda za najlepsze zdjęcia
dla Piotra Sobocińskiego jr

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Bierdiańsku –
nagroda za reżyserię
dla Wojciecha Smarzowskiego

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Bierdiańsku –
nagroda za zdjęcia
dla Piotra Sobocińskiego jr

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Durres –
„Srebrny Gladiator” dla najlepszej aktorki
– Agaty Kuleszy

Festiwal Filmów Europy Środkowej MECEFF
w Mediasz –

Nagroda Główna „Mediensis” dla Najlepszego Filmu

Festiwal Polskich Filmów „Ekran” w Toronto –
nagroda dla najlepszego filmu

Festiwal Polskich Filmów „Ekran” w Toronto –
nagroda za zdjęcia
dla Piotra Sobocińskiego jr

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Aurence –
Grand Prix

International Film Festival of India w Goa –
„Srebrny Paw” za najlepszą główną rolę męską
dla Marcina Dorocińskiego

Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Kairze –
Nagroda Główna „The Tahrir Square Prize”
w konkursie Human Rights

Międzynarodowy Festiwal Filmowy „EuropaCinema”
w Viareggio –
Nagroda Główna

Międzynarodowy Festiwal Filmowy „EuropaCinema”
w Viareggio –
Nagroda Publiczności

2013

Złota Taśma (Nagroda Koła Piśmiennictwa Filmowego
Stowarzyszenia Filmowców Polskich)
w kategorii: film polski za rok 2012

Festiwal Filmowy im. Krzysztofa Komedy
w Ostrowie Wielkopolskim –
Grand Prix Komeda dla Mikołaja Trzaski

The New York Polish Film Festival –
Nagroda „Ponad Granicami” im. Krzysztofa Kieślowskiego

The New York Polish Film Festival –
Nagroda im. Elżbiety Czyżewskiej dla najlepszego aktora
– Marcina Dorocińskiego

Festiwal Filmowy „War on Screen”
w Châlons-en-Champagne –
Grand Prix

Filmografia reżysera – pełnometrażowe filmy fabularne

1998 – *Małżowina*

2004 – *Wesele*

2009 – *Dom zły*

2011 – *Róża*

2013 – *Drogówka*

2014 – *Pod Mocnym Aniołem*

2016 – *Wołyń*

Wprowadzenie

DLACZEGO WARTO ZATRZYMAĆ SIĘ DŁUŻEJ NAD *RÓŻĄ* Wojciecha Smarzowskiego, wybrać właśnie ten utwór spośród wielu innych i poświęcić mu tekst na tyle długi i skomponowany w taki sposób, aby okazał się książką? W polskiej rzeczywistości z pewnością stała się *Róża* filmem o znaczącym oddziaływaniu społecznym. Zaświadczyła o tym nieomalże półmilionowa widownia kinowa¹, niezwykle duża jak na produkcje tego rodzaju, mało widowiskowe przecież i trudne w odbiorze ze względu na drastyczność przedstawionych zdarzeń, ale też zawikłanie ich historycznych i kulturowych odniesień. Zaświadczyła o tym także niebagatelna liczba nagród dla filmu i jego twórców, a nawet paradoksalnie fakt, iż w roku 2011 wbrew powszechnej opinii publiczności i krytyków prawie konsekwentnie pominięto go w werdykcie jury ówczesnego Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (od 2012 nazwa imprezy zaczęła ulegać zmianom: Gdynia Film Festival, Festiwal Filmowy w Gdyni). Atmosfera skandalu zazwyczaj sprzyja zainteresowaniu dziełem, a w tym wypadku zadziałało to ze szczególną mocą. Zaświadczyła o tym wreszcie wielka liczba pojawiających się w przestrzeni publicznej tekstów kry-

tycznych, prasowych omówień, polemik, wywiadów oraz stosunkowo intensywna dyskusja w serwisach społecznościowych. Pojawienie się *Róży* było wydarzeniem na wielką skalę i zarazem wydarzeniem autentycznie artystycznym, co miało swoją rangę w spragnionym takich wydarzeń świecie polskiego filmu.

Efektowi temu przysłużyło się między innymi podjęcie tematyki historycznej, i to w jej szczególnie drażliwej okolicy wojennej odsłonie. Tematyka ta – po latach nieobecności – mniej więcej od połowy pierwszej dekady XXI wieku stała się w polskim kinie wyjątkowo atrakcyjna i emocjonalnie nośna. Można by chcieć to przypisać przesileniu politycznemu roku 2005 i zastąpieniu u władzy skompromitowanego aferami, postkomunistycznego Sojuszu Lewicy Demokratycznej przez prawicowe – chętnie odwołujące się do przeszłości – Prawo i Sprawiedliwość, ale byłaby to interpretacja powierzchowna. Okoliczność ta stworzyła niewątpliwie bardziej sprzyjający klimat dla produkcji o takiej tematyce, pozwoliła na ich realizację w TVP po powołaniu nowych władz spółki, lecz za pomocą odgórnej, politycznej stymulacji z pewnością nie udałooby się wykreować takiego zaangażowania twórców i publiczności, zaangażowania, które trwało – a może nawet nasilało się – po szybkiej zmianie władzy w roku 2007. Wydaje się, że ważniejszą rolę od czynnika czysto politycznego odegrało powołanie w roku 2005 Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, finansującego realizację utworów, które przedtem miały niewielkie szanse na powstanie. Do takich należały z natury rzeczy kosztowne produkcje historyczne, które PISF wsparł.

Fakt, że o kilka lat wcześniejsze zjawiska, a więc dyskusja wokół kwestii tzw. wypędzonych oraz wokół Jedwabnego, obchody sześćdziesiątej rocznicy Powstania Warszawskiego, po-

łączone z otwarciem poświęconego mu muzeum, działalność powołanego w roku 1999 Instytutu Pamięci Narodowej, wywoływały bardzo żywą reakcję społeczną, wskazywał na głębokie deficyty w opowiadaniu o niedawnej historii, w tym rzecz jasna opowiadaniu ekranowym, uważanym za szczególnie istotne w ramach szerokiego obiegu społecznego. I to właśnie te deficyty okazały się decydujące. Pamięć, choć ukrywana lub ignorowana, domagała się swego wyrazu.

Oczywiście sukces *Róży* nie wyniknął z samego podjęcia tematyki, lecz ze sposobu jej potraktowania, a więc z wizualizacji wielkiej traumy narodowej i społecznej, z umknienia jasnym kryteriom trwającego w Polsce sporu ideowo-politycznego, z pewnego poziomu nonkonformizmu, z wejścia w głębokie struktury symboliczne i narracyjne obowiązujące w polskiej tradycji opowiadania o przeszłości, z wpisania się w proces przewartościowywania się dyskursów tożsamościowych, opierających się przecież na swoistej interpretacji historii, jaką stanowi pamięć. To są raczej najważniejsze, do których wypadnie odnieść się szeroko. Ale nie bez znaczenia pozostaje samo nazwisko Smarzowskiego.

Reżyser ten okazał się jedyną właściwie indywidualnością twórczą – albo przynajmniej kimś, kto może za taką realnie uchodzić – która zrodziła się w polskim kinie już po przełomie roku 1989². Łódzką Filmówkę ukończył w roku 1990. Dość długo pracował w branżach czysto komercyjnych, realizując filmy reklamowe i teledyski. Od wielu lat podejmuje się też realizacji odcinków popularnych oper mydlanych dla różnych stacji telewizyjnych. Ma w swoim dorobku pokaźną ich liczbę. Można więc o nim powiedzieć, że jest już człowiekiem nowych warunkowań społecznych i artystycznych. W nich się od początku poruszał. Ich zmienność, nieco zredukowana przez powołanie

i funkcjonowanie PISF-u, to dla niego chleb powszedni. W tych warunkach jego z pewnością nietypowe filmy zyskały realne zainteresowanie krytyków i publiczności – zainteresowanie i wysoką ocenę. Doszło do tego, iż każdy kolejny okazuje się wart zauważenia już na etapie wstępnych zapowiedzi, choć w ostatnich latach pojawiały się one przecież dość często i mogły stworzyć wrażenie przesytu. To jedyna w swoim rodzaju kariera.

Zastanawiać się oczywiście można, czy owa kariera, która rozwinęła się przecież po nakręceniu *Wesela* (2004), nie wiąże się trochę z kwestiami pozaartystycznymi. Kluczowy w tym przypadku jest konsekwentnie kreowany w *Weselu* oraz *Domu złym* (2009) skrajnie negatywny obraz polskiej rzeczywistości. Cwaniactwo i złodziejstwo, słabość i bezwzględny konformizm, brak zasad i hipokryzja, niepoahamowana chciwość i brutalna przemoc, wreszcie wszechobecne pijaństwo, wulgarność i wściekłość – oto zestaw cech, w który przynajmniej po części wpisuje się każdy z bohaterów tych filmów. A na takie właśnie portrety istniało i istnieje ideologiczne zapotrzebowanie w wielu wpływowych i opiniotwórczych środowiskach. Wspomagać mają one rewizję polskiej samoświadomości, rozbicie jej tradycyjnych form, osłabienie pozytywnych konotacji, m.in. poprzez ukazanie ich domniemanej fasadowości, rozmijania się z podszewką rzeczywistości. Utwory Smarzowskiego dało się w tę ramę wpasować, co spowodowało, że przy niewątpliwym talentie reżysera stały się one niezwykle przydatnym *exemplum*. Mogło tak się dzieć, nawet jeśli dosięgały swym żądłem rzeczywistości peerelowskiej, jak w *Domu złym*, bo ich świat nosił znamiona ahistorycznej uniwersalności.

Paradoksalnie jednak, dzięki owej mrocznej wiwisekcji czasu stanu wojennego z filmu o zabójstwie małżeństwa Dziaba-

sów zyskał Smarzowski aprobatę skromniejszego, ale także znaczącego i konsolidującego się środowiska odwołującego się do tradycji patriotycznych, poszukującego nie uniwersalistycznego skrótu, lecz historycznego konkrety, odbijającego świadomość bezkompromisowego antykomunizmu, przekonanie o decydującej roli Peerelu w zdegradowaniu polskiej rzeczywistości. Oddziaływanie społecznego mechanizmu identyfikacji intelektualnej, ideologicznej czy wręcz politycznej spowodowało, iż przekaz dało się sprofilować w taki sposób, aby wspierał jedną lub drugą stronę konfliktu. Wydaje się to jednak w większym stopniu efektem działań – a czasem nadużyć – komentatorów niż konformistycznej strategii autora filmu.

Publiczność z kolei, szczególnie jej młoda część, zaakceptowała filmy Smarzowskiego jako zrealizowane na odpowiednio wysokim poziomie, pozbawione plakatowości ekranowe przenicowanie świata, wejście za jego symulowane oblicze, dotknięcie tajemnicy organizującego go zła. Jest to zabieg dobrze jej znany z kina amerykańskiego (także z tamtejszych seriali), niezwykle dla niej atrakcyjny. Fascynacja zwielokrotnianymi i rozbudowywanymi obrazami zła jest wszakże jedną z konstytutywnych cech współczesnej audiowizualnej popkultury i idącej za nią percepcji świata. W przypadku filmu ma popkultura swój silnie zmityzowany wymiar, wyrażający się przede wszystkim w kinie gatunkowym (jego szacownym już nieco patronem mogłoby być np. *Milczenie owiec*, 1991, Jonathana Demme'a), albo walor społeczno-obyczajowej demaskacji (tu podobna rola mogłaby przypaść choćby *American Beauty*, 1999, Sama Mendesa). Już wspomniane przykłady wskazują, jak rozległy i różnorodny jest obszar tego bardzo ogólnego odwołania, obszar obejmujący dokonania tak odległych od siebie twórców, jak np. Michael Haneke i Quentin Tarantino. Ważny jego ele-

ment stanowi poza tym – bliski także Smarzowskiemu – filtr czarnego humoru, operującego ironicznym lub zgoła groteskowym przetworzeniem. Kwestia polskich realiów jest tu najczęściej wtórna. Zainteresowanie filmami autora *Drogówki* wynika bowiem nie tyle z doświadczenia rzeczywistości, ile z doświadczenia przestrzeni audiowizualnej. To pierwsze w porównaniu z drugim wydaje się często niezwykle skromne. Można nawet powiedzieć, iż do pewnego stopnia mu ulega, dając się przez nie projektować.

Jednowalorowość i powtarzalność przekazu (bynajmniej nie poetyki), formułowanego we wspomnianych wyżej dwóch dziełach pochodzącego z Podkarpacia reżysera, sprzyjała upraszczającemu widzeniu tej twórczości, jej głębszych sensów i motywacji stojących za obecnym w nich obrazem świata. Smarzowski – skrajny pesymista, obrazoburca, dekonstruktor polskich miraży, rewaloryzator samoświadomości, sprawca „wbi-jających w fotel” wstrząsów, okrutny poeta dehumanizacji... Można nawet zapytać, czy w tym przypadku bardziej niż z indywidualnością twórczą nie mamy przypadkiem do czynienia z wykreowaną na potrzeby znaczącej grupy odbiorców wartością ideologiczną i rynkową marką? W odniesieniu do filmu nie są to przecież rzeczy aż tak od siebie odległe. Tak zwane kino autorskie od kilku dekad (w Polsce na pewno od czasów późnego Kieślowskiego) przestało być terenem artystycznych poszukiwań, a stało się po prostu produktem, tyle że skierowanym do specyficznej grupy odbiorców (np. bywalców festiwalu), nierzadko operującym czytelną perswazją, najczęściej poetycko wtórnym. Etykieta ciągle jednak do pewnego stopnia przyciąga.

Wątpliwości te – sądzić wypada, iż pozytywnie dla swego twórcy – rozwiązała właśnie *Róża*, która naruszyła wyraźnie ho-

mogeniczność widzenia rzeczywistości, skomplikowała filmowy obraz relacji człowieka z samym sobą, światem, drugim człowiekiem, wspólnotą ludzką, a także przeszłością i tradycją, otworzyła horyzont metafizyczny. A na dodatek pozwoliła nieco inaczej zrozumieć poprzedzające ją dzieła. Na jej pojawienie się tak zareagował krytyk:

W dwóch poprzednich filmach Smarzowskiego, *Weselu* i *Domu złym*, wszyscy byli źli. Nawet jeśli okazywało się, że ktoś jest przyzwoity, to w ostatecznym rachunku też okazywał się sukinsynem. Odnosiło się wrażenie, że Smarzowski nie lubi ludzi – w tamtych filmach ludzie są wstrętnei, a świat obrzydliwy. W *Domu złym* prawie przez cały czas mordują się, spółkują w barłogu, piją i rzygają. Krytycy się zachwycali, a ja miałem problem. *Róża* jest zupełnie inna.

Jego interlokutorka zaś dodała:

Ja też miałam dotąd duży problem z widzeniem i przedstawianiem świata przez Smarzowskiego. Ale *Róża* rzuciła mnie na kolana, to kino dużego formatu³.

Oboje odnotowali więc to swoiste przełamanie, intuicyjnie odczuwając, że mają do czynienia z wyraźnie odmienionym widzeniem rzeczywistości, w którym reprezentacja pierwiastka pozytywnego (miłość, przyjaźń, wierność, odwaga – tak to chyba należy rozumieć) jest na tyle silna, by móc je skomplikować. Nie wszyscy jednak podzielali te konstatacje. Oto opinia zdecydowanie odmienna:

Nie ma ognia, który oczyszcza. Jest ogień, który sieje zniszczenie. Nie ma nadziei, nawet odejście głównego bohatera

z córką Róży, opuszczenie złej okolicy nie daje namiastki nadziei kończącej *Wesele*⁴.

Komentarz ten świadczy o spojrzeniu bardziej z perspektywy zakończenia niż całości utworu. Zaś odmiennosc tych reakcji wskazuje na rolę osobistej wrażliwości oraz bardziej już społecznego w swym charakterze zaangażowania światopoglądowego interpretatorów w kształtowaniu się ich opinii.

Być może w twierdzeniu o randze społecznej *Róży* pojawia się trochę filmocentrycznej megalomanii, ale nie można zaprzeczyć, że właśnie medium filmowe jest szczególnie wysoko cennym i pożądanym instrumentem dla tych, którzy chcą opowiadać o przeszłości, chcą, aby toczyła się o niej dyskusja. Stanowi ono środek perswazji, kreowania polityki historycznej, źródło identyfikacji tożsamościowej, miejsce ożywiania mitów, wreszcie podstawę do rozwijającej debaty – z tym ostatnim jest w wypadku Polski najgorzej. *Róża* zaś to dzieło, które wchodzi wyraźnie w tę sferę, bo nie tylko – albo nawet nie przede wszystkim – relacjonuje przeszłość. Czyni tak wiele istotnych filmów; na takiej strategii oparta była np. cała działalność telewizyjnej Sceny Faktu z lat 2006–2010. W *Róży* obraz przeszłości zostaje włączony w głębszy puls kultury, zbiorowej nieświadomości, formy egzystencji, która w sensie bardzo wewnętrznym tworzy naszą współczesność, także społeczną i polityczną. W tym miejscu przychodzi na myśl dość oczywiste i po wielokroć powtarzane pytanie: czy *Róża* – jako kolejny po *Domu złym* krok wstecz w chronologii historii – nie staje się próbą dotarcia do źródeł pesymistycznej wizji *Wesela*? Na poziomie twórczego zamysłu raczej nie, ale to przecież o niczym nie przesądza. Układ tych filmów wydaje się sprzyjać takiemu postrzeganiu rzeczy.

W obrębie polskiego kina opowiadającego o doświadczeniu wewnątrznie zróżnicowanych czasów stalinowskich (1944–1956), a do takiego należy *Róża*, można odnaleźć różne strategie narracyjne, różną tematykę, różne realizacje gatunkowe. Można w nim jednak dostrzec, a przynajmniej można było, wyraźne braki. Jeden z nich to eksponowanie głębokiej traumy związanej z ówczesnym wszechobecnym i wielopostaciowym terrorem. Pierwszym filmem, który się z ową traumą zmierzył, było *Przestuchanie* (1982)⁵ Ryszarda Bugajskiego, ale przez następne dekady nie było właściwie żadnej wyraźnej kontynuacji. Dzieło Smarzowskiego bardzo znacząco wzbogaciło właśnie ten najmniej dowartościowany obszar, stało się apogeum (tak przynajmniej można sądzić z perspektywy roku 2016) jego dowartościowywania, które trwa od roku 2006, od czasu realizacji *Inki 1946* (reż. Natalia Koryncka-Gruz)⁶. Stanowi jedno z dwóch najważniejszych – obok wspomnianego *Przestuchania* – filmów dotyczących traumy stalinowskiego terroru.

Róża dotyka zatem podstawowych kwestii, które nurtują wspólnotę. Choć miałyby być – tak ukształtowane zostało pierwotne założenie twórcy⁷ – i w dużym stopniu jest filmem o miłości, to paradoksalnie nie występuje w nim autonomiczny obraz sfery intymnej, sprywatyzowanej, charakteryzującej się perspektywą indywidualnego doświadczenia, dystansu, ukrycia, uwewnętrznienia, przetworzenia czy nietypowości. Oddziaływanie historii jest tu tak przemożne, że intymność, choć wyraziście obecna, zostaje jej podporządkowana. To, co powinno do owej intymności przynależeć, wpisane zostało w obraz doświadczenia ogólnego, w sferze fabuły zaś – wystawione na widok publiczny, i to w swej najbardziej odrażającej formie. Główne postaci, ich los i wewnętrzne przemiany, są funkcją zdarzeń w przestrzeni ogólnej, podlegają interpretacji w kate-

goriach losu zbiorowego, okazują się symbolicznymi figurami przeszłości.

Ten film o miłości zostałby z pewnością równie dobrze zdefiniowany, gdyby nazwać go filmem o wydziedziczeniu, zagładzie czy społecznej degradacji. Pojęcia te przy tym należy potraktować wieloaspektowo i z pewnym dystansem co do ich definitywnego wydźwięku.

Punktem wyjścia dla odbioru *Róży* staje się – nieco inaczej niż wskazywałyby na to jej przywołana wyżej geneza – doświadczenie czasu drugiej wojny światowej, także czasu okolicznościowego – w tym nade wszystko momentu krwawej instalacji sowieckiego komunizmu na terenach zdobytych przez Armię Czerwoną, doświadczenie eksterminacji, przesiedlenia, wywózki, ucieczki, zagrożenia, ukrycia – skrajnie niepewnej sytuacji egzystencjalnej i gwałtownej zmiany o na ogół katastrofalnych skutkach, doświadczenie własnej bezbronności, ogołocenia, także własnej brutalności, objawiającej się podczas instynktownych, ale i bardziej zorganizowanych, prób obrony, doświadczenie zrujnowania porządku dotychczasowego życia na wszystkich jego poziomach – od materialnego przez moralny po duchowy, doświadczenie zburzenia zakorzenionej hierarchii wartości i anihilacji dotychczasowych elit, doświadczenie autodestrukcyjnego kompromisu ze złem, wreszcie syntetyzujące wszystkie pozostałe doświadczenie klęski osobistej i zbiorowej.

W przypadku Polaków było to doświadczenie głęboko utrwalone, rozciągnięte w swych najostrzejszych formach na dwie dekady – od roku 1937, a więc czasu zagłady ludności etnicznie polskiej w Związku Sowieckim, po październik 1956 roku, a nawet po rok 1959 i ostatnie transporty repatriantów ze Związku Sowieckiego. Było to także doświadczenie po-

wszechne, obejmujące w różnych momentach całą zbiorowość – inteligencję i chłopów, zwolenników wszelkich orientacji politycznych (nawet komunistów), ludność Kresów, Warszawy czy Wielkopolski, ludzi zaangażowanych w walkę, bierny lub czynny opór oraz tych nastawionych wyłącznie na przetrwanie. Było to w końcu doświadczenie nieodosobnione, można powiedzieć: środkowoeuropejskie, a mimo to przeżywane w dużym stopniu osobno, z wzrastającymi – czasem dramatycznie – podziałami między sąsiadującymi ze sobą narodami i grupami etnicznymi.

To elementarne w swej intensywności doświadczenie nie uzyskało dotąd w pełni adekwatnych do swej istoty form przekazu pamięci. Nie uzyskało ich także w wystarczający sposób poprzez medium filmu, w czym tkwiło największe źródło wspomnianych wyżej deficytów w opowiadaniu historii i zarazem ważne źródło sukcesu takiego opowiadania, jakie zaprezentował Smarzowski. W czasach Peerelu przeszkadzała oczywista falsyfikacja prawdy historycznej oraz ideologia zwycięstwa – propagowane i zarazem pilnie strzeżone. Obrazy tego doświadczenia, dotyczące głównie okupacji niemieckiej, pojawiały się nader często, czasem bardzo sugestywne, ale wpisywały się w oddziaływanie dyskursów racjonalizujących ich wydźwięk – przede wszystkim w kontekście ostatecznego wojennego triumfu czy też dialektycznej konieczności dziejowej (to w filmach odnoszących się do lat powojennych) albo kierowały emocje na zewnątrz, aby na przykład konserwować politycznie pożądany resentyment antyniemiecki. Najłatwiej można to było zauważyć w popularnych serialach telewizyjnych, z których najciekawszym – z tego punktu widzenia – są *Polskie drogi* (1976–1977) Janusza Morgensterna, bardzo mocno skupiające się na realistycznym odtworzeniu codzienności okupacyjnego terroru.

Tylko pojedyncze filmy kinowe dotykały takiego widzenia przeszłości w sposób wyraźnie autonomiczny, obrany z ułamek – to np. *Kanał* (1957) Andrzeja Wajdy, *Trzecia część nocy* (1971) Andrzeja Żuławskiego, *Szpital Przemienienia* (1978) Edwarda Żebrowskiego, *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha Jerzego Hasa⁸ czy *Krzyż* (1958) – pierwsza część nowelowego *Krzyża Walecznych*, debiutu Kazimierza Kutza. Utwory te w zindywidualizowany i artystycznie dopracowany sposób penetrowały realność wojennej traumy, uciekając się często do użycia wyobrażeń symboliczno-alegorycznych, poetyki oniryzmu albo uruchamiając dyskurs etyczny. Dały istotny, choć niepełny, wyraz ciężarowi przeszłości. Rzecz jasna, respektowały dopuszczalny zakres tematyczny – wszystkie portretowały agresję niemiecką. Już choćby stąd owa niepełność. Inne jej przyczyny to pewna hermetyczność dość trudnych w odbiorze propozycji artystycznych, a więc – poza *Kanałem* – niewielkie oddziaływanie społeczne. Nie bez znaczenia była też w sumie niewielka liczba takich utworów i ich rozproszenie w czasie.

Z kolei po roku 1989 w dużym stopniu odrzucono taki sposób portretowania czasu wojny i lat powojennych, uznając go za niechciany, bo martyrologiczny. Słowo to zresztą zyskało zabarwienie niezwykle pejoratywne. Zaciążył na nim balast ironii. W wypowiedziach krytyków stało się czymś w rodzaju paralizatora i stygmatyzującej etykiety. Wiązało się to z uwikłaniem tej tematyki w przekaz komunistycznej propagandy, ale jednocześnie z również w znacznym stopniu motywowanym ideologicznie pragnieniem głębokiej rewaloryzacji obrazu okółowojennego dramatu poprzez wprowadzenie wątków krytycznych wobec polskiego w nim udziału. Dostępnym i raczej podręcznikowo przywoływaną legendę Armii Krajowej, nie czyniąc z niej skutecznie przestrzeni zbiorowej identyfikacji.

Terror stalinowski, jak już powiedziano, jeśli się pojawiał, to w wersji zlagodzonej. Niektóre elementy przeszłości, w Peerelu funkcjonujące w wypaczonej formie, zupełnie pominięto – np. tragedię rzezi wołyńskiej⁹. *Pierścionek z orłem w koronie* (1992) Andrzeja Wajdy, *Wszystko, co najważniejsze...* (1992) Roberta Glińskiego i *Cynga* (1991) Leszka Wosiewicza to filmy, które mogłyby aspirować do roli upostaciowania pamięci o doświadczeniu egzystencjalnym wydziedziczenia i zagłady, ale tylko drugi z nich rzeczywiście po części spełnił tę rolę.

Róża wpisała się już w nową rzeczywistość filmową, tę po roku 2006, w której – obok innych ważnych utworów, takich jak choćby Wajdowski *Katyń* (2007) – powstały produkcje odnoszące się do specyfiki sytuacji tużpowojennej, i to także w tym jej wymiarze, który wcześniej był na ekranach niemal nieobecny i wciąż z trudem – *casus Historii Roja* Jerzego Zalewskiego, którego premiera opóźniona została o sześć lat – się na nie przebijają. Chodzi oczywiście o powojenną walkę antykomunistycznego podziemia, a szerzej – o tragizm powojennych losów żołnierzy AK i pozostałych formacji niepodległościowych. Utwór Smarzowskiego zrodził się z innego genetycznie źródła niż np. spektakle telewizyjnej Sceny Faktu czy też *Generał Nil* (2009) Ryszarda Bugajskiego. Nie chodziło w nim z założenia o danie świadectwa temu fragmentowi historii. Reżyser dotarł do tej tematyki niejako z boku, poprzez opowieść o miłości i sprawę mazurską, ale stworzył film najważniejszy, gdyż bardzo wyraziście, głęboko i bezceremonialnie eksplorujący to nieprzepracowane i niezbywalne doświadczenie, o którym była mowa wyżej, a które stanowi o istocie rzeczywistości drugiej połowy lat czterdziestych w Polsce. I właśnie ta wymagająca przekroczenia dotąd wytyczonych granic eksploracja stanowi o szczególnej wartości dzieła.

Jest to wartość wykraczająca poza najbardziej typowe kategorie sztuki, można by rzec – wartość terapeutyczna. Wszakże traumatyczne doświadczenie miłości niemożliwej, przemocy seksualnej, powszechnego terroru, wydziedziczenia i zagłady przyjmuje kształt historii Tadeusza i Róży, historii Władka, Amelki i ich dzieci oraz zbiorowej historii obecnej na ekranie grupy Mazurów. Wchodzi do pamięci poprzez konkret, który uruchamia proces projekcji i identyfikacji, otwiera na intensywność przeżycia. A takie unaocznienie jest nieodzowne. Dobrze ilustrują to słowa Jana Assmanna: „By utrwalić się w pamięci grupy, wszelkie prawdy muszą ukazać się pod postacią zdarzenia, osoby albo miejsca”¹⁰. Oczywiście badacz ma rację, ale w tym wypadku – trzeba sprecyzować – chodzi nie tyle o utrwalenie, ile o ujawnienie się, wyjście na powierzchnię, dotarcie do świadomości, a więc opowiadanie nieopowiedzianego.

Ale jest to także wartość ściśle artystyczna. Sprzyja jej owo podejście z boku, bez mniej lub bardziej spetryfikowanej wizji przeszłości, która generowałaby stereotypowe sposoby jej przedstawiania. Owszem *Róża*, dając wyraz tragicznemu doświadczeniu niedawnej przeszłości, korzysta z tradycyjnych, głęboko osadzonych w kulturze polskiej i europejskiej sposobów kształtowania narracji i obrazowania. Wśród tych sposobów są jednak bardzo w tym kontekście nieoczywiste, jak choćby posłużenie się apokaliptyczną wizualnością spod znaku czarnego romantyzmu, zaskakująco ze sobą zestawione (ewokacja mitu miłości romantycznej dokonywana za pomocą obrazów skrajnie naturalistycznych), zaskakująco akcentowane (głębokie zaautonomizowanie wątku miłosnego) czy wreszcie korygowane przez fenomeny popkultury (kreacja protagonisty jako bohatera heroicznego wzbogaconego o doświadczenie filmowego superbohatera).

Ten ostatni aspekt miał szczególne znaczenie dla sukcesu filmu, w tym dla sukcesu frekwencyjnego. Utwór unika bardziej skonkretyzowanych odniesień do kina popularnego, ale jednocześnie jego oddziaływanie jest w nim stale wyczuwalne. Skłonność do wywoływania emocjonalnych wstrząsów, ogromna intensyfikacja obrazów przemocy, odwaga w penetrowaniu tabuizowanych rejonów sfery seksualności, wszechobecna estetyka brzydoty, odwołania gatunkowe (np. melodramat, western) – to znaki tego oddziaływania. Modyfikuje ono sposób funkcjonowania wspomnianych, a podstawowych dla konstruowania filmowego przekazu, fenomenów tradycji, aktualizuje je, kształtuje wedle bliskich współczesnemu odbiorcy reguł estetycznych, swobodnie internalizuje w języku audiowizualnego medium. Cecha ta lub strategia objawiła się zresztą – jak o tym była mowa – już w poprzednich dziełach reżysera, przyciągając doń młodą widownię.

Korekcja taka nie unieważnia jednak ani nie zmienia najistotniejszych sensów i właściwości uruchomionych struktur opowiadania i dyskursów z przeszłości. Smarzowski unika zabiegów charakterystycznych dla współczesnych narracji artystycznych. Nie deformuje, nie dekonstruuje, nie subiektywizuje, nie imituje, nie unieważnia. Raczej na pół świadomie i zarazem całkiem na serio w te struktury i dyskursy wchodzi, używając ich jako zintegrowanych całości. Tak o tym mówi w jednym z wywiadów, przyznając się do głębokiej (pojęcie kodu) więzi z przeszłością:

Tadeusz Sobolewski: *Wesele, Dom zły* – to nasza współczesność, z pewnym wychyleniem do PRL w tym ostatnim. *Róża* to czas po wojnie, jak w *Popiele i diamencie* Andrzeja

Wajdy. Czuje się pan świadomym kontynuatorem tej linii kina?

Wojtek Smarzowski: Ja sobie tego nie zakładałem na starcie. Rzeczywiście jednak tak się dzieje. Po prostu odrabiam swoje lekcje. Lubię solidne tło. I to ono powoduje, że te filmy stają się historyczne albo rozliczeniowe.

T.S.: Przez lata były obawy, że nowe polskie kino zerwie tradycyjny kod historyczno-społeczny, polityczny, rozliczeniowy. I pojawił się pan, który ten kod podtrzymuje...

W.S.: Nie sądzę, że ten kod był aż tak bardzo zagrożony. Jeśli nie ja, to znalazłby się ktoś inny, kto by go pociągnął¹¹.

Sformułowanie „solidne tło” można tu rozumieć na kilka niewykluczających się nawzajem sposobów. Najpierw po prostu jako okoliczności pozwalające ukonkretnić, dookreślić i właściwie umotywować opowiadaną historię miłosną. W następnym kroku jako wyraz realizmu, chęci możliwie autentycznego umocowania całego przedstawionego uniwersum. Aż wreszcie – dużo szerzej – jako zasób kulturowy, do którego można się odwołać, na którym można ufundować swój przekaz i dzięki któremu ów przekaz można uczynić bardziej pojemnym i bardziej czytelnym.

Róża jest filmem, który z pewnością w takie „solidne tło” we wszystkich przywołanych wyżej sensach jest wyposażony. W tym najszerszym – i dla naszych rozważań najważniejszym – rozumieniu pojęcie tła jest jednak zbyt skromne. Chodzi tu raczej o sam kościec, na którym zbudowany został przekaz. A składają się na ów heterogeniczny kościec właśnie elementy tego zasobu. I to na nich, sposobie ich implementacji, a także

swoistego zamaskowania, warto skupić się w pierwszym rzędzie, przyglądając się dziełu Smarzowskiego. Powie to nam bowiem najwięcej o jego naturze i sensie. Im poświęcone są więc trzy kolejne rozdziały książki.

Natomiast problemy historyczno-społeczne (powojenne losy żołnierzy AK, kwestia mazurska) lub z takiej perspektywy widziane (np. obraz gwałtów jako zjawiska czasu wojny), a więc problemy łatwiej poddające się dyskursowi intelektualnemu, mają znaczenie bardzo istotne, lecz jednak drugoplanowe. Nie noszą w filmie tak zindywidualizowanego piętna, sytuują się bliżej powierzchni przekazu. Dlatego zajmiemy się nimi dopiero później, w rozdziale ostatnim. Ich przeważająca obecność w dotychczasowej recepcji – zresztą recepcja stanie się również obiektem naszego zainteresowania – wynika właśnie ze wspomnianej podatności na racjonalizację, ale również z silnego zideologizowania współczesnej refleksji krytycznej, a czasem także naukowej, co nie sprzyja pogłębionym, niejednoznacznym i oderwanym nieco od pochłaniającej teraźniejszości interpretacjom. Interpretacjom nastawionym na wartości artystyczne *sensu stricto*.

Konsekwencją przyjęcia takiego punktu widzenia będzie postrzeganie filmu nade wszystko w kategoriach narracji, skupienie się w większym stopniu na procesie opowiadania niż na kreacji obrazu. Nie chodzi tu oczywiście o podejście skrajne, a raczej o postawienie akcentu. Warto jednak zdać sobie z tego sprawę. Świadomość ta powoduje, iż można mieć przekonanie, że mimo powstania książki refleksja na temat *Róży* pozostanie niedokończona, otwarta na innego rodzaju spojrzenia.

Film o miłości

Tadeusz Sobolewski: Co w *Róży* było dla pana najważniejsze? Historia?

Wojtek Smarzowski: Miłość. Na temat Mazur trafiłem przypadkiem, gdy dostałem scenariusz Michała Szczerbica¹².

Wczytując się w tę wymianę zdań, można znaleźć potwierdzenie słuszności diagnozy, która postawiona została pod koniec poprzedniego rozdziału. Na pierwszym planie znaczeniowym pojawia się to, co mniej dyskursywne, trudniejsze do analizy, odnoszące się do sfery najbardziej intymnej, wymagające wzmożonego wysiłku interpretacyjnego. Wątek miłosny nie stanowi w świecie *Róży* pretekstu, nie jest wybiegiem zmierzającym do wzbudzenia zainteresowania szerszego grona odbiorców, nie służy wygodnej ilustracji sprawy Mazurów, nie ma charakteru czegoś z zewnątrz. Współtworzy on istotę opowiadanej historii, stanowi jej jądro, a zarazem otwiera inne wątki, pozwalając dochodzić do nich ze swojej, dosyć nietypowej, perspektywy. Pogłębiony sposób jego potraktowania stymuluje zaś jakość i wagę tychże rodzących się wątków.

Ta ostatnia cecha – można by ją nazwać sensotwórczą płodnością – jest niezwykle ważna, gdyż pozwala na proste i wiarygodne poszerzanie spektrum tematycznego utworu. Nie jest więc też tak, aby filmowa wizja przeszłości miała być tylko efektownym kostiumem albo miała stanowić wartość osobną, głęboko zautonomizowaną wobec wątku miłosnego, nadającą się do oddzielnego komentowania. Osiąga ona wielką intensywność właśnie dzięki ściśłemu zintegrowaniu z obrazem miłości, dzięki stałej w nim obecności. Przy czym to, co w tej wizji najważniejsze, wcale nie jest tym, co najbardziej widoczne. Jako się rzekło, to przecież nie wspomniana przez reżysera sprawa Mazurów odgrywa w niej główną rolę.

W świetle przytoczonego fragmentu wywiadu mogąca uchodzić za wyrażającą podstawowe pytanie o temat utworu, traktowana rozłącznie, alternatywa miłość–historia okazuje się nie mieć większego znaczenia. Gdyby istniała konieczność wyboru, można by oczywiście odpowiedzieć: i jedna, i druga. Każda bowiem jednostronnie ukierunkowana opinia na poziomie pogłębionej refleksji stałaby się uproszczeniem.

Powstaje zatem pytanie: od czego zacząć szczegółowe poszukiwania interpretacyjne? Jak „dobrać się” do tej wewnętrznie spójnej całości? Rozwiązanie wydaje się mimo wszystko stosunkowo proste: od wątku miłosnego. Jego genetyczne pierwszeństwo usankcjonował sam reżyser, ale – co ważniejsze – już w powyższych syntetycznych uwagach określony on został jako punkt centralny i zarazem punkt wyjścia filmowego przekazu. Wyeksponowanie filmowego obrazu miłości grozi oczywiście popadnięciem w jednostronność, stworzeniem zafałszowanej hierarchii znaczeń lub zawężeniem pola widzenia, lecz takie zastrzeżenia powinny zostać na razie zawieszone i zweryfikowane dopiero *post factum*. A to z tego powodu, iż –

co powinno zostać wykazane – właśnie sposób ukształtowania obrazu miłości ma decydujący wpływ na odsłonięcie ukrytego pod sugestywną i widowiskową fasadą trochę niespodziewanego kodu kulturowego, w ramach którego formowany jest w dużej mierze najistotniejszy przekaz tego filmu. *Róża* okazuje się bowiem czymś innym, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Zaś obraz miłości ma nas w tę odmienną wprowadzić.

Podmiotami portretowanej w filmie Smarzowskiego relacji miłosnej są tytułowa Róża Kwiatkowska – miejscowa, czyli mazurska, chłopka wyznania luterańskiego, oraz przybyły z Warszawy Tadeusz – były żołnierz AK, polski inteligent z przedwojennym sznytem. Tego rodzaju społeczne i kulturowe usytuowanie protagonistów sugeruje źródło konfliktu, który miałby budować dramaturgię utworu. Miłość byłaby wedle tej supozycji spotkaniem dwóch odmiennych światów, potraktowanym przez owe tragicznie ze sobą zwaśnione światy jako przekroczenie tabu, skutkujące banicją kochanków z dotychczasowych przestrzeni ich życia. Sugestia ta, co więcej, obejmowałaby także użycie poręcznej gatunkowej konwencji melodramatu, znakomicie odpowiadającej tego rodzaju treściom.

Podobne oczekiwania zostaną jednak spełnione w bardzo niewielkim stopniu. Zresztą gotowość do rozbrajania różnorodnych klisz stanowi w filmach Smarzowskiego stałą dyspozycję, realizowaną często, choć bynajmniej nie zawsze. Na takie zabiegi w odniesieniu do nich należy więc być przygotowanym. W przypadku *Róży* potykamy się już o kwestię tożsamości tytułowej bohaterki.

Z jednej strony los i dylematy mazurskiej wdowy po żołnierzu Wehrmachtu nie budzą wątpliwości, wpisują ją autentycznie w historyczny kontekst. Jest ona wszakże kobietą osa-

motnioną, mającą za sobą nieskuteczną próbę ucieczki przed Armią Czerwoną i doświadczenie wielokrotnego zgwałcenia przez jej żołnierzy, bezsilną wobec powtarzających się rabunków, borykającą się z nową, wrogo nastawioną władzą, a dodatkowo jeszcze odtrąconą przez własną wspólnotę w związku z decyzją o dobrowolnym współżyciu z sowieckim oficerem, podjętą w celu chronienia ukrywającej się córki. Odsyła ona ponadto tę postać w przestrzeń wykluczenia, cielesnej traumy, bezwzględnej walki o dominację i tej dominacji potwierdzanie, a więc ku dyskursom podręcznym i nierzadko wystarczającym dla współczesnych komentatorów.

Z drugiej jednak strony, konstrukcja postaci wymyka się oczywistościom. Już sama jej zewnętrżność dezintegruje obraz jej tożsamości. Strój jest owszem mazurski, ale mowa już nie. To konsekwencja decyzji twórców, by bohaterka nie mówiła gwarą czy też nie stylizowała na nią polszczyzny literackiej, którą się posługuje. W ten sposób doprowadzono m.in. do wyraźnego oddzielenia postaci od grupy, do której miałaby przynależeć.



Róża używa gwary mazurskiej tylko raz, gdy podczas bielienia ścian śpiewa ludową piosenkę. W innym momencie, gdy siedzą przed domem, opowiada Tadeuszowi o tutejszych zwyczajach i wierzeniach ludowych. Odtwarza ich ukryte znaczenia. Używa formy „my”, lecz w tych swoich wypowiedziach przypomina raczej kogoś w rodzaju wrośniętej w tę rzeczywistość polskiej nauczycielki czy bibliotekarki z etnograficznym zacięciem niż mazurską chłopkę, nawet jeśli miałaby być ona wyjątkowo odczytana (mężczyzna znajduje w jej domu francuską powieść wydaną w Warszawie w roku 1925). Jest w tym jej odsłanianiu miejscowych tajemnic odcień inteligenckiej fascynacji i dystansu. Z pewnością swoją świadomością góruje ona nad otoczeniem. Staje się dla polskiego inteligenta pod każdym względem naturalną partnerką.

Co znaczące, Różę nieomalże wcale nie widzimy w kontaktach ze społecznością wioski. Nikt jej nie odwiedza ani – poza dyskretnie działającym pastorem – nie pomaga. Do kościoła wchodzi spóźniona. Nie ma żadnej sceny dialogu między nią a kimś z sąsiadów. Niektórzy, szczególnie Greta – żona przywódcy lokalnej społeczności, Mateusza – reagują na nią z niechęcią, wypominając formę ratunku, jaką przyjęła podczas pobytu sowieckiego oddziału w jej gospodarstwie. Pojawiają się oni w jej domu, dopiero gdy spoczywa w trumnie. Jej mazurskość okazuje się więc problematyczna. Wydaje się bardziej deklarowana niż realnie się manifestująca. Bohaterka pod względem funkcjonalności fabularnej do niej przynależy, jednak to, co przesądza w jej historii, rozgrywa się w innym przestrzeni, odnosi się do innych, raczej nieplebejskich porządków, pojawiających się w pogłębionej charakterystyce tej postaci, a jeszcze bardziej – w jej usytuowaniu względem innych elementów dzieła oraz tworzących je kulturowych tradycji.

Stąd bardziej jako poręczny chwyt niż istotna okoliczność dramatu pojawia się motyw zmarginalizowania kobiety przez wspólnotę. Uzasadnia on fabularną sytuację osamotnienia i jednocześnie myli odbiorców, do pewnego stopnia i raczej pozornie wpisując się w stereotypy współczesnego sobie dyskursu o wykluczeniach. To wyraźne potknięcie o tożsamość Róży w rzeczywistości dekonstruuje dość bezwzględnie naszkicowane nieco wyżej oczekiwania. Podważa także rangę dyskursu historycznego i kryterium prawdopodobieństwa, wedle których mogłoby ono być postrzegane po prostu jako potknięcie twórcy. W istocie rzeczy rozbija ono schemat odbiorczy, niemal od początku nakazując szukać innych niż oczekiwane tropów – a więc uważnie przyglądać się filmowej materii i myśleć, podążając za jej ukształtowaniem. Interpretatorowi daje to zazwyczaj dużą satysfakcję. Przedmiot jego dociekań wymyka się bowiem kategorii zjawiska podlegającego ogólnym formułom kulturoznawczych definicji i przychodzi do kategorii konkretnego pojedynczego dzieła, wymagającego formuł intelektualnych przeznaczonych tylko dla niego.

Posuwając się zatem w tych poszukiwaniach do przodu, musimy skonstatować, iż Róża pojawia się na ekranie prawie wyłącznie w relacji z przybywającym do jej domu Tadeuszem. Obraz tej relacji, jej charakteru i rozwoju, stanowi rzecz jasna element zupełnie podstawowy dla prawidłowego odczytania filmu. Wokół niego i w oparciu o niego zbudowany jest wątek miłosny, który uznaliśmy przecież za kluczowy.

Warto na początku zapytać o równoprawność podmiotów tej relacji. Przy czym trzeba zaznaczyć, że odpowiedź będzie miała wielorakie skutki, gdyż pozwoli zidentyfikować bohatera (być może dwoje bohaterów), wokół którego konstruowana jest cała historia, a w konsekwencji – obrać właściwą drogę interpretacji.

I od razu teza: *Róża*, choć jej imię znalazło się w tytule filmu, z pewnością nie ma większej autonomii w rzeczywistości skupiającej się wyłącznie wokół historii Tadeusza. Stanowi najważniejszą część tej historii, jej stały punkt odniesienia, ale nigdy samodzielny podmiot. Rozstrzygnięcie tej kwestii zdaje się więc nie nastroczać kłopotów. Nie obejdzie się jednak bez pewnego zastrzeżenia. Myliłby się bowiem ten, kto deficyt fabularnej autonomii utożsamiałby z biernością – stąd właśnie zastrzeżenie.

W nieobcej filmowi Smarzowskiego matrycy narracyjnej wytworzonej przez polski romantyzm, wzmocnionej w wielu wytworach rodzimej kultury XIX i XX wieku, a podjętej między innymi w obrazowaniu losów żołnierzy AK, miłość do kobiety pojawia się jako etap przygotowywania bohatera do udziału w sprawach poważniejszych, dotyczących całej wspólnoty. Często pojawia się też jako alternatywa przeciwstawna wobec tego zaangażowania, jako pokusa, którą trzeba pokonać, aby móc oddać się bez reszty sprawom najwyższym. Jednakże w każdym z tych wypadków kobieta skazana zostaje na pełną zależność od swego kochanka lub od okoliczności zewnętrznych. Sytuując się wewnątrz historii mężczyzny, pozostaje bez inicjatywy.

A że są możliwe inne warianty tego zakorzenionego narracyjnego fenomenu, pokazuje *Róża*. W tym utworze – wbrew opinii Agnieszki Morstin¹³ – taka żeńska inicjatywa daje się wyraźnie zauważyć. Kiedy protagonistka wybiera wspomnianą formę ratunku przed seksualną agresją Sowieców, kiedy odrzuca podpisanie deklaracji polskości albo gdy tuż przed śmiercią projektuje ślub swojej córki z głównym bohaterem, wtedy wszakże działa, wpływa na bieg zdarzeń, decyduje. W tym ostatnim przypadku manifestuje się nawet coś, co można by

nazwać duchowym geniuszem kobiety, którego dzieła mężczyzna nie do końca rozumie, ale który przyjmuje, a nawet któremu jest posłuszny. Godzi się poślubić Jadwigę. Ta zaś – wbrew jego wielkodusznym i racjonalnym zaleceniom („Nie czekaj na mnie. Ułóż sobie życie i bądź szczęśliwa”¹⁴) – znosząc upokorzenia, czeka na jego powrót z zesłania. Jej postawa tylko pozornie jest oznaką bierności. Nie trzyma jej bowiem w tym oczekiwaniu zewnętrzna presja: ani wola Tadeusza, ani perspektywa jego szybkiego powrotu, ani nacisk społeczny – ten mógłby raczej spowodować opuszczenie rodzinnej okolicy wraz z mazurskimi emigrantami, których na stacji kolejowej spotyka powracający zesłaniec. Nie oddziałuje na nią także sankcja etyczna, gdyż osłabła ona i rozmyła swoje znaczenie w zdeintegrowanym powojennym świecie. Nie ma wreszcie sankcji religijnej – wszakże ich ślub nie był w świetle prawa kościelnego ważny ze względu na brak skonsumowania małżeństwa. A więc to nade wszystko jej osobista, wyraźnie autonomiczna decyzja zagwarantowuje trwałość miłości, jej zdolność do przejścia ponad progiem śmierci. Bez tej decyzji męczeńska droga Tadeusza miałaby finał charakteryzujący się o wiele mniejszym oddziaływaniem i skrajnie pesymistycznym sensem.

Tyle tylko, że my postrzegamy to wszystko z perspektywy mężczyzny i w odniesieniu do niego. Kamera od pierwszych do ostatnich sekund śledzi postać męską, opowiada o niej, jej doznaniach i jej przypadkach, które od pewnego momentu obracają się wokół Róży. A składają się one w bardzo wyrazistą, osobną, ale też bardzo polską historię. Były akowiec nie jest medium pozwalającym od wewnątrz wejrzeć w uniwersum powojennej mazurskiej gehenny. To raczej on podporządkowuje owo uniwersum swojemu, kulturowo zakorzenionemu wi-

dzeniu świata. Nie spotyka się w głębszy sposób z tym, co odmienne i nieznane. Stąd wzięła się opisywana „niemazurskość” postaci kobiecej.

Jeśli już kamera pozostaje przy Róży, jak np. w nocnej scenie sprowadzenia córki ze strychu, to istotą tego ujęcia jest nasłuchiwanie odgłosów kroków mężczyzny i następujących potem kroków Jadwigi. Gdy widzimy Różę pozostającą w domu podczas rozminowywania pola, podśpiewującą pogodną piosenkę, to przecież obserwuje ona wtedy przez okno pracę mężczyzny i zszywa jego spodnie, by po chwili, gdy następuje wybuch, biec ku niemu i ekspresyjnie wyrazić wobec niego swoje emocje. Nawet we własnej społeczności pojawia się ona za pośrednictwem Tadeusza, gdy ten przywozi ziemniaki dla sąsiadów, albo razem z nim, gdy wchodzi do kościoła i siadają w ławce. Tragedię kobiety, jej cierpienie, chorobę i śmierć także możemy widzieć tylko tak, jak widzi je bohater. Wraz z nim pojawiaamy się w trakcie trwania napadu bandy dowodzonej przez Wasyla albo w trakcie ataku bólu podczas wizyty ubeków.



Nawet retrospekcje, pokazujące Różę w realiach sprzed kilku miesięcy, niewątpliwie oddziaływające samoistnie w związku ze swą przerażającą treścią i swoistą dramaturgią, umieszczone są w ramie relacji, którą przedstawia Tadeuszowi pastor, a potem sama bohaterka.

Pojawienie się, istnienie i odejście Róży jest kolejnym życiowym doświadczeniem Tadeusza, dlatego na ekranie widzimy ją ze względu na niego, w łączności z nim i z jego punktu widzenia. Najistotniejsza wewnętrzna konstrukcja jej postaci wpisuje się w sposób kreacji świata zgodny z tym, jak w polskiej kulturze opowiada się los bohaterów o charakterystyce byłego warszawskiego powstańca. Sceny gwałtów są tu bezpośrednim obrazem cierpienia kobiety, lecz w zdecydowanie większym stopniu są obrazem duchowego cierpienia nieomal bezradnego świadka – mężczyzny. W ostatecznym rachunku – uznając tytuł za nieco mylący – wypada więc w pierwszym rzędzie skierować spojrzenie ku narracyjnemu centrum, jakim jest główny bohater, jego losy i jego widzenie świata i z tej perspektywy zobaczyć także Różę.

Zanim jednak do tego dojdzie, warto jeszcze *expressis verbis* sformułować generalną wątpliwość, rodzącą się po tym, bardzo niepełnym, spojrzeniu na tytułową bohaterkę. Powstaje bowiem pytanie, czy pod jej mazurską powłoką nie kryje się przekaz ważniejszy, nie tyle nawet uniwersalizujący, ile dotyczący nieco innego problemu? Można mieć nadzieję, iż właśnie analiza historii Tadeusza poprowadzi m.in. ku w miarę przekonującej odpowiedzi.

A zaczyna się ta historia w trakcie Powstania Warszawskiego, a więc w czasoprzestrzeni, która dla Polaków konotuje potężną i nośną symbolikę tyrtejską i martyrologiczną zarazem, a współcześnie pełni funkcję jednej z najbardziej rozpowszech-

nionych i najsilniej oddziaływających figur pamięci. Trwająca ledwie minutę sekwencja powstańcza staje się siłą rzeczy syntetyzującym skrótem. Odnosi się do tej części obrazu warszawskiego zrywu, którą można zdefiniować jako doświadczenie klęski. Nie ma już dynamiki, nadziei, poczucia wolności, nie ma nawet heroicznej walki czy choćby upokarzającej ucieczki kanałami. Pozostaje tylko gwałt – znak bezwarunkowej dominacji, oraz śmierć – także śmierć miasta, wyrażana przez zwały gruzów i płomienie pożarów.

Tadeusz od pierwszych sekund musi pełnić rolę najmocniej zaangażowanego wewnętrznie, a zarazem bezradnego świadka. Narracja niespodziewanie wrzuca widza w sam środek dramatycznej sytuacji fabularnej – to zresztą stały element poetyki filmu. Najpierw pokazuje się nam zakrwawione oblicze leżącego mężczyzny, a potem dopiero z jego perspektywy oglądamy to, co wcześniej tylko słyszeliśmy – gwałt niemieckiego żołnierza na kobiecie i strzał beznamytnie kończący jej życie. Jest ona ułożona na brzuchu, a zatem możemy – wraz z bohaterem – obserwować jej odwróconą ku niemu twarz.



Tadeusz nie zamyka oczu ani nie odwraca głowy. Nie czyni też żadnego gestu, choćby samobójczej próby ratunku czy protestu. W ciszy poddaje się torturze patrzenia. Gdy Niemcy odchodzą, podczołguje się do trupa, jak się okazuje, bliskiej sobie osoby (dopiero później dowiadujemy się, że to żona) i delikatnie całuje jej głowę.

Smarzowski już na początku stara się formułować przekaz o jasnej dominancie znaczeniowej, symbolicznej i emocjonalnej, przekaz serio, a przy tym możliwie radykalny, naturalistyczny. Trzeba jednak zauważyć, że prawie pół wieku wcześniej niemal identyczną w treści, choć estetycznie odmienną, scenę umieścił Andrzej Wajda w *Popiołach* (1965) według Żeromskiego. W centrum tych obrazów jest osobista klęska, zagłada, poczucie kontaktu z rzeczywistością jako źródła trudnego do opisanego bólu.

A jednak ani jeden, ani drugi twórca, prowadząc dalej narrację, nie nakręcili serii obrazów pogłębiających destrukcję świata głównego bohatera w jego zewnętrznym i wewnętrznym wymiarze. Szczególnie unikał tego ten młodszy, a miał przecież lepsze wzory we współczesnym sobie kinie i udowodnione już twórcze możliwości w tym względzie. Przeciwnie, obdarzył Tadeusza wolą życia, a także mimo wszystko zaufaniem do własnego i cudzego człowieczeństwa. Nie odebrał mu wiary, mocno utrwalonej, choć dyskretnie manifestowanej. Stąd decyzja wejścia w nową rzeczywistość, otwarcia się na nowe impulsy vitalne. Może nawet udałby się na nieznane Mazury, co w jego sytuacji byłoby przecież nienajgorszym pomysłem na przetrwanie, ale gdyby żył pragnieniem zemsty lub gdyby opanował go nihilizm, z pewnością nie poszedłby do domu wdowy po niemieckim żołnierzu, aby oddać jej pamiątki po mężu. W obliczu jego doświadczeń nie od rzeczy byłoby nawet nazwać ten czyn heroizmem na granicy psychologicznego

prawdopodobieństwa. Nie zobaczyłby w Róży osoby potrzebującej pomocy, gdyby trawiła go głęboka rozpacz, obojętność, poczucie rezygnacji. Pozostał jednostką wewnętrznie zintegrowaną – aż do końca filmu. Spotkanie z Różą bynajmniej nie pobudziło go do aktywności. Ono było jej rezultatem. Co najwyżej ją ukierunkowało i zintensyfikowało.

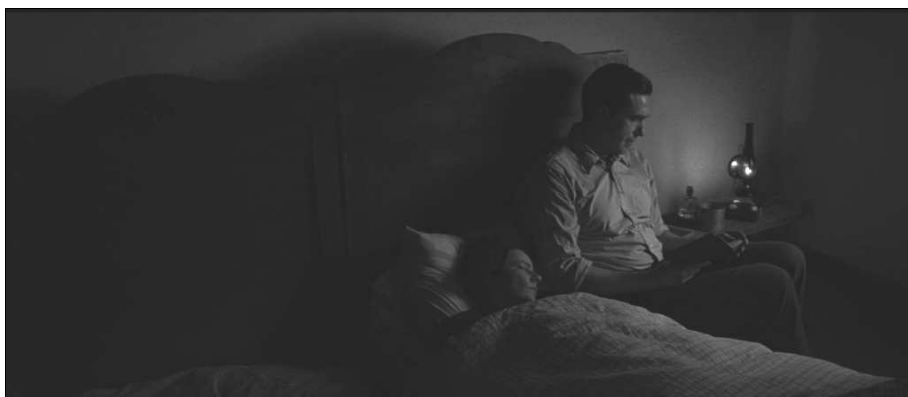
Jego świat przestał istnieć. Nie było już małżeństwa, nie było żadnej rodziny (jedyne stryj znalazł się w gułagu pod Wierchojańskim), nie było oddziału, nie było zwycięstwa czy choćby honorowej porażki, nie było domu ani własnego miejsca na ziemi. Szykował się świat na nowo i złowieszczo dla takich jak on skrojony. Nie było więc też najmniejszej pewności co do możliwości wejścia w jakiś cichy, usytuowany na marginesie tryb życia. A jednak po przespaniu się w domu Róży Kwiatkowskiej jej gość odnajduje w miasteczku adepta fryzjerstwa, który goli mu zbyt długą brodę, aby mógł wrócić bardziej schludny.

Pojawia się jednak pytanie, czy spotkanie z mazurską chłopką stało się w wewnętrznej logice jego życia rzeczywiście nowym początkiem? A może raczej jest to odnalezienie tego, co utracił? „Moją żonę zgwałcono i zabito prawie równocześnie. Mam się cieszyć, że nie żyje? Różę tyle razy gwałcono, że teraz umiera” – mówi jednym tchem do Władka, przybysza spod Wilna, pod koniec filmu. Zastanawiająca jest łatwość, z jaką bohater wchodzi w nową relację, mimo bardzo świeżej rany.

Należy rozumieć – oddając należne serwituty realizmowi – uwarunkowania tamtego czasu, który przyzwyczajał i w pewnej mierze znieczulał na najbardziej dramatyczne zdarzenia, a jednocześnie nakazywał na potrzeby tak bardzo zagrożonej, unieważnionej, poddanej presji zła pojedynczej egzystencji wyszarpywać wszystko, co niesło choćby cień wytchnienia i na-

dziei. Ale należy także rozumieć uwarunkowania filmowej konwencji melodramatu, która trochę pomaga w częściowym odpsychologizowaniu całej sytuacji. Dzięki niej bohaterowie okazują się przede wszystkim symbolicznymi figurami, tylko do pewnego stopnia przyobleczoneymi w realistyczną pojedynczość. Jeśli chodzi o obecność wspomnianej konwencji gatunkowej, to wstępne oczekiwania pod tym względem na pewno się spełniły, choć – także w tym wypadku – nie do końca.

Miłość Tadeusza można nazwać czystą – spełnia się zatem jedno z podstawowych założeń melodramatycznego sposobu kształtowania jej obrazu. Nie ma w mężczyźnie chęci zdominowania potrzebującej opieki kobiety, znalezienia za jej pośrednictwem swego miejsca na ziemi. „Dobrze, rozminuję i pójdę” – odpowiada na sugestię Róży, że chciałby przejąć majątek. Jego miłość wyraża się cielesną powściągliwością, delikatnością gestów lub ich powstrzymywaniem. Jeśli dochodzi do jakiegoś zbliżenia, to tylko z inicjatywy poranionej kobiety. Przenosi się owa miłość na poziom duchowego, bliskiego przyjaźni porozumienia. Kamera śledzi z uwagą ich twarze, ruchy



rąk, nawet gdy leżą w łóżku, ogranicza widzenie do tej perspektywy. Najgłębszym wyznaniem pozostaje tekst literacki czytany przez mężczyznę w obliczu śmierci umęczonej Róży. Nie ma w jego miłości dystansu, pozy czy gry – widać to w scenach, gdy cierpi w samotności. Jest ona zmaganiem się z materią świata, dla którego staje się niechcianym ciężarem albo skandalem i nigdy ta materia (nawet okrutne śledztwo czy gwałt) nie odnosi nad nią zwycięstwa. Mimo najdramatyczniejszych przeżyć i największych przeszkód nie podlega ona śmierci, jest trwała, wierna, nieprzemijająca. Daje się poznać w najgłębszym mroku, gdy dzięki pełnej subiektywizacji narracji oglądamy zrodzone w umyśle mężczyzny wyobrażenia twarzy Róży. Film się kończy, a ona zostaje. Róża, poprzez tożsamość losu, staje się nową Anną (takie imię zabitej żony Tadeusza podaje znajomy lekarz), Jadwiga zaś – nowym wcieleniem Róży, której postać na miejscu jej córki widzi bohater w momencie ślubu.

Postrzeganie postaci kobiecej jako podlegającej tylko zewnętrznym metamorfozom, a w głębi swej istoty niezmiennej, uzasadnione zostaje przez jej wprost ujawniony w finale symboliczny charakter. Spośród owych trzech filmowych inkarnacji kobiety tylko Róża ma zindywidualizowaną charakterystykę, pozostałe nie lub prawie nie, co oczywiście ułatwia proces swojej symbolicznej unifikacji. Poza tym to właśnie nade wszystko z powodu owej ciągłości nieodzowna staje się wspomniana powierzchowna mazurskość tytułowej bohaterki. Jej postać musiała wpisać się w przestrzeń, którą wyznaczył domniemany wizerunek poległej w powstaniu żony. Nie mogła być nazbyt odmienna, gdyż zniszczyłaby efekt wspólnej tożsamości. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że Tadeusz w osobach Róży, a potem jej córki, nie spotyka nowych kobiet, nie musi się ich uczyć,

znajdować do nich drogi, o czym szerzej za chwilę. W każdą następną relację miłości wchodzi z łatwością, tak jakby była ona wciąż tą samą, esencjonalną formą współlistnienia.

Miłość Róży, a może raczej Anny-Róży-Jadwigi, staje się odbiciem doskonałej miłości mężczyzny. W filmie okres wykluwania się tego uczucia jest bardzo krótki. Po pierwszej nocy spędzonej w domu kobiety Tadeusz zachowuje wobec niej dystans i dość obcesowo się z nią obchodzi. Nawet przytrzymuje ją za łokieć, jakby taksując ją i wahając się, jaki przyjąć w stosunku do niej sposób postępowania. Jednakże już po powrocie z miasteczka nieznacznie, ale jednocześnie znacząco, się do niej uśmiecha. Ona odpowiada niedługo potem – w scenie z pęknięciem spodni, a jeszcze bardziej w scenie wybuchu miny, w której pojawia się jej wykrzyczany po niemiecku monolog. Już mniej więcej od dwudziestej siódmej minuty ponadpółtgodzinnego filmu kończą się wszelkie kanciastości, niedopasowania, napięcia między dwojgiem bohaterów. Dobitnie wyrażają to słowa Róży: „Obejmij tę ziemię. Ja ci ufam”. Wypowiada je ona po otrzymaniu urzędowej przesyłki z formularzem deklaracji polskości. Miłość staje się pełna, choć tak bardzo niecielesna. Trwa w konwulsyjnym rytmie scen arkadyjskich (jazda rowerem, bielenie ścian, przejażdżka po jeziorze) – w większości z nich ma swój udział także Jadwiga – i zdecydowanie bardziej rozbudowanych dramatycznych scen ratowania z opresji, dochodzenia do siebie i rozważania zagrożeń.

Zresztą Jadwiga również bez większych oporów przyjmuje obecność Tadeusza w domu, u boku matki, w małżeńskim łóżu rodziców. A pojawia się on przecież bardzo krótko po otrzymaniu przez kobiety wiadomości o śmierci męża i ojca. Jedynie w pierwszej scenie dialogowej na prośbę mężczyzny, by mówiła po polsku, odpowiada ostro: „Mein Papa sprach Deutsch”.

Później następuje bezwarunkowa akceptacja. Zalana łzami bez oporu godzi się na prośbę matki, by wziąć z nim ślub, i – choć nie jest do tego zobowiązana – czeka na jego powrót z zesłania. Znosi upokorzenie wydziedziczenia, pozostając we własnym domu osobą na marginesie, co świetnie wizualizuje kilkusekundowe ujęcie zmagania ze świnią z sekwencji finałowej. Jej wypowiedziana gestami i cierpliwością miłość stwarza gotowość na pełne oddanie siebie i zaufanie, które stają się rzeczywistością w chwili pojawienia się byłego już więźnia.

Wszystko to prowadzi do oczywistej gatunkowej identyfikacji. Jednakże sprowadzenie *Róży* wyłącznie do konwencji melodramatycznych byłoby piramidalnym nieporozumieniem. Świadczy o tym już powyższa analiza, która, wskazując na spełnienie się wielu definicyjnych wyróżnień tego gatunku, jednocześnie uzmysławia tych wyróżnień przekroczenia. Przekroczenie stanowi drastyczność przedstawień, poetyka naturalizmu eliminująca sentymentalność, łzawość czy patos, a także podobnie oddziałująca niezwykle powściągliwa gra aktorska.



Przekroczenie to interioryzacja uwarunkowań historycznych, rozległe konotacje znaczeniowe i kulturowe. Reżyser potraktował konwencję gatunkową jako swego rodzaju poręczny stelaż, na którym można budować przekaz, mimo swej brutalności możliwy do przyjęcia dla stosunkowo szerokiego grona odbiorców takiej konwencji oczekujących.

Elementem owego stelażu jest bez wątpienia postać tego trzeciego, mniej szczęśliwego kochanka, enkawudzisty Wasyla. To kreacja nader konwencjonalna, choć dzięki umiejętnościom aktora i poetyce filmu – wiarygodna. Mamy tu zatem pewną wersję człowieka zza wschodniej granicy, dzikiego, prymitywnego, niedojrzałego, który pełni funkcję charyzmatycznego przywódcy bandy zdeprawowanych zbrodniarzy, skłonnego do swawoli, używania przyjemności zmysłowych we wszelkich formach i do najdalej posuniętego okrucieństwa, a jednocześnie człowieka zdolnego do silnych emocji. Są to uczucia, których nie potrafi on odróżnić i oddzielić od najzwyczajniejszych żądz i dlatego nie waha się używać przemocy dla zaspokojenia własnych pragnień. W dorobku tego samego aktora, Eryka Lubosa, znajduje się zresztą zbliżona rola. Tuż przed realizacją *Róży* zagrał on bolszewickiego żołdaka, gwałciciela, okrutnika, pijaka, ale człowieka niepozbawionego prostych uczuć, w serialu *1920. Wojna i miłość* (2010) Macieja Migasa. Co interesujące, i tam, i tu postać ta ginie z ręki krzywdzonej kobiety. Tak źle nie skończył nawet jeden z jego dawnych protoplastów – o ileż łagodniejszy w swym wyrazie Sienkiewiczowski Bohun. To nawiązanie ma sens o tyle, że przywołuje literaturę popularną z jej głęboko zakorzoną mitologią. Przywołuje również postać namiestnika husarskiej chorągwi księcia Jaremy, ale to już w trochę odmiennym kluczu personalnych odniesień.

Wydaje się, że lepszym niż niewątpliwie uzasadnione odwołanie do konwencji melodramatu kluczem do odczytania obrazu relacji Tadeusza i Róży będzie przywołanie obecnej przede wszystkim na gruncie literatury rzeczywistości mitycznej, kryjącej się pod pojęciem miłości romantycznej. Można by powiedzieć, że jest to podążanie do źródła, gdyż melodramat (także filmowy) w zasadzie jest zbanalizowaną, dostosowaną do potrzeb kultury popularnej postacią tejże¹⁵. Przy czym miłość romantyczna jawić się tu powinna zarówno jako swoisty i arcyważny element kultury epoki, od której przyjęła nazwę, jak i szerzej – jako fenomen obecny w kulturze europejskiej od średniowiecza. Na jej trop sprowadza świadomość niewystarczalności kategorii melodramatu, owych wspomnianych wyżej przekroczeń. Ale nie wyłącznie. Szczególnego znaczenia nabierają tutaj finałowe partie filmu, które chwieją poczuciem realizmu i rozszerzają perspektywę przekazu poprzez obrazy, gesty i słowa bezpośrednio ewokujące przestrzeń transcendencji i w efekcie silnie wpływają na odbiór całości dzieła.

Cechy miłości Tadeusza i Róży (Anny-Róży-Jadwigi), które zostały już przywołane i które doprowadziły nas do zagadnienia melodramatyczności, wpisują się także w ową romantyczną parantelę, uzyskując głębsze uzasadnienie i sens. Wewnętrzna doskonałość, niezmienność, czystość, intensywność, pełnia, jej pierwszoplanowa, nadrzędna ranga, jej życiodajność w nie-ludzkiej czasoprzestrzeni świata – to charakterystyka, która wprost realizuje słownikową definicję miłości romantycznej. Podobnie zresztą jak dwie następne, wspomniane już cechy: apsychofizizm oraz degradacja sfery zmysłowej.

Romantyczny rodowód pierwszej z nich znakomicie ilustruje uwaga Marty Piwińskiej:

Romantyków bardziej interesuje w miłości znak losu niż tajemnica wzajemnego pociągu oraz psychologia uczucia. Raczej miłość-fatum niż miłość-eros¹⁶.

Ten postulat w pełni realizuje *Róża*. Nie ma w niej, jako się rzekło, meandrów międzyludzkiej komunikacji, zmiennych emocji, odruchów buntu przeciw sile uczucia. Jest przemożna presja historii kształtującej fatalne (nie do końca?) obroty zdarzeń oraz motyw przełamania tejże presji poprzez przekroczenie progu tu i teraz.

Druga – dotykająca kwestii cielesności – brzemienna w wielorakie skutki, pojawia się oczywiście nie jako rezultat wolnego wyboru kochanków czy też wcielenie konwencji, ale wynika raczej z okoliczności zewnętrznych, z owej fatalnej historii. Wielokrotnie zgwałcona, zmaltretowana fizycznie i psychicznie Anna-Róża nie jest w stanie funkcjonować w sferze zmysłowej w sposób naturalny. Choć nie dzieje się tak, że nie funkcjonuje w ogóle. Jako przestrzeń miłosnego połączenia pozostaje jednak nade wszystko przestrzeń duchowa, w optyce romantycznej postrzegana jako jedynie warta zabiegów. Wyrazem tej bliskości duchowej staje się poczucie zjednoczenia, przyjaźni czy nawet pokrewieństwa¹⁷. Warto zwrócić uwagę na pierwszą część urywka powieści Pierre’a Lotiego, który w scenie poprzedzającej obraz spoczywającego w trumnie ciała Róży wobec umierającej kobiety odczytuje poruszony Tadeusz: „Więc jest tak: gdy miłość rośnie i dochodzi do pragnienia nieskończonego trwania lub gdy przyjaźń staje się taka głęboka, że lękać się zaczyna końca [...]”¹⁸. A zatem – obok innych znaczeń – jest tu bardzo silne skojarzenie miłości i przyjaźni. Chodzi więc nie tyle – w relacji między tymi dwojgiem – o potężną, ślepą siłę emocji, ile o ugruntowane duchowo – mówiąc po Mickiewiczowsku –

„czucie”. Miłość staje się trwałym przymierzem prowadzącym do przekroczenia granic natury, co ma swoje ogromne konsekwencje w kreacji obrazu tejże miłości i bardzo wiąże ją ze świadomością romantyczną.

Katastrofa to centralne pojęcie w logice romantycznego połączenia dusz. Śmierć, martwe ciało jednego lub obojga kochanków, grób stają się najczęstszym wizerunkiem nieuniknionej i fatalnej klęski. A tenże kres bierze się z faktu, iż miłość jest formą buntu przeciw światu. Źródła romantycznego buntu były rzecz jasna charakterystyczne dla owej epoki w jej obyczajowym, społecznym i intelektualnym wymiarze. Miał on w imię wartości absolutnych, transcendentnych złamać krępujące, a nawet niszczące, konwencje i uwarunkowania „codziennego życia”, podziałów społecznych, upadłej natury, utylitarnej moralności, skupionego na powierzchownej przyjemności liberynizmu. Finał tego buntu musiał okazać się tragiczny, ale też nie chodziło w nim w istocie o urzeczywistnienie się ziemskiego szczęścia, ale o wewnętrzną przemianę, doświadczenie innego świata.

Zakończona pochowaniem Róży i kaźnią Tadeusza miłość także była buntem, zakończonym klęską – przynajmniej w planie doczesnej realności. Był to sprzeciw wobec świata ludzkiego zdegradowanego do najniższego poziomu, do oddziaływania najprymitywniejszych instynktów: żądzy bezwzględnej dominacji, żądzy krwi, żądzy posiadania (także czyjegoś ciała), strachu itp. Miłość – a tym bardziej miłość podlegająca takiej, jak to ma miejsce w *Róży*, sublimacji – w tym zdegenerowanym, zanarchizowanym świecie staje się mocnym, choć zarazem prawie bezsilnym w sensie praktycznym znakiem sprzeciwu, zjawiskiem z całkowicie innego porządku.

Ale nie chodzi tylko o chaos, degradację, anarchię i triumf zdziczałej natury. Świat bowiem, w którym pojawia się miłość dwojga bohaterów, zmierza już ku nowemu porządkowi, stopniowo nań nakładanemu. I w tym nowym porządku, wprowadzanym przez sowiecką władzę (także polskimi rękami), staje się ona tym bardziej niemożliwa. Jest wbrew temu porządkowi ze względów politycznych (pochodzenie Róży, biografia Tadeusza), ale może jeszcze bardziej poprzez swą nieprzystawalność do uprzedmiotawiającej człowieka ideologii oraz pragmatyki nowej władzy. Okazuje się fenomenem duchowym pozostającym poza kontrolą. Decyzja kobiety o niepodpisaniu deklaracji polskości, a także odrzucenie przez Tadeusza możliwości współpracy z UB, to formy oporu, które nie wynikają już z instynktownej obrony, jak walka z napadającymi dom Mazurki bandytami. To, wydawałoby się, świadomy bunt każdego z nich z osobna. Ale jest to przecież w istocie bunt jednorodny, wyrastający z duchowej wspólnoty bohaterów, którzy się nawzajem wspierają, przekazują sobie siłę. „A ty byś to zrobił?” – tak Róża ucina namowy Tadeusza do podpisania deklaracji ze względów praktycznych (utrzymanie gospodarstwa, los córki). Ten etycznie maksymalistyczny bunt w oczywisty sposób – zgodnie z logiką miłości romantycznej – implikuje katastrofę. Gdyby zdecydowali inaczej, ich miłość miałaby wszelkie szanse uratować się w wymiarze ziemskiego szczęścia. Mogłaby nawet stać się usprawiedliwieniem przyjętych zobowiązań. Ich miłość jednak ocala przede wszystkim w sensie duchowym i dlatego nie mieszczą się w jej istocie takie rozwiązania.

Inne warianty miłości w czasach systemowej opresji pojawiają się w kilku opowiadaniach napisanych bezpośrednio po hekatombie stalinizmu, w drugiej połowie lat pięćdziesiątych,

a stanowiących reakcję na bez mała dwie dekady tragicznych zbiorowych doświadczeń Polaków. Krótkie spojrzenie w ich kierunku może precyzyjniej unaocznić specyfikę kreacji Smarzowskiego. Co ciekawe, wszystkie te utwory prawie natychmiast po ukazaniu się drukiem zostały zekranizowane. Chodzi o *Ósmy dzień tygodnia* Marka Hłaski, wydany w roku 1956, a adaptowany przez Aleksandra Forda w 1958, o *Morze Sargassa* Aleksandra Ścibora-Rylskiego, opublikowane w dwóch numerach „Nowej Kultury” na przełomie lat 1956/1957, sfilmowane zaś po kilku miesiącach pod tytułem *Ocalenie* przez Henryka Klubę jako etiuda szkolna (złożony przez pisarza projekt filmu pełnometrażowego został odrzucony¹⁹), chodzi wreszcie o tekst Kazimierza Brandysa *Jak być kochaną*, wydrukowany w roku 1960, a dwa lata później zaadaptowany przez Wojciecha Jerzego Hasa. Na te utwory patrzeć będziemy jednak z perspektywy materiału literackiego, gdyż tylko ostatnia, Hasowska, interpretacja stanowi jego równoprawny znaczeniowo filmowy ekwiwalent.

Dzieło Brandysa, które z *Różą* łączy obraz poddania prywatnej przestrzeni życia ekranowych postaci bezwzględnej presji historii (hitlerowska okupacja), a najwymowniej – scena gwałtu dokonanego na głównej bohaterce przez niemieckich żołnierzy, portretuje miłość jałową, wewnętrznie niespójną, wypełnioną ambiwalencjami, subtelnymi wymuszeniami, uzależnieniami, bolesnymi a daremnymi ofiarami – miłość, o której można powiedzieć, że nie wiadomo, czy nią w ogóle była. Jej finałem jest samobójstwo mężczyzny oraz wegetacja kobiety, ślizgającej się po powierzchni zdarzeń, pełnej rozpaczliwej rezygnacji, maskowanej przez żywą inteligencję.

Opowiadanie Ścibora-Rylskiego, najbardziej drapieżne w sferze polityczno-społecznej demaskacji (można się dziwić,

że w ogóle zostało wówczas opublikowane), również kończy się samobójstwem – tym razem samobójstwem kobiety. Jest to wizerunek miłości, która nie może się ujawnić, stłamszona przez klimat krańcowej nieufności i strachu, wywołany wszechobecną inwigilacją UB, permanentnym zagrożeniem aresztowaniem, a więc i nieomal niemożliwymi do wytrzymania torturami. Wszelkie próby bliższego, autentycznego kontaktu między dawną łączniczką z Powstania Warszawskiego a jej dowódcą są tym klimatem obezwładnione. Żadne z nich nie potrafi objawić swego wewnętrznego świata w odpowiednim momencie. Mijają się. Kobieta w zupełnej ciszy ponosi ofiarę z życia. Mężczyzna nie pozna zapewne heroicznych motywów jej kroku. Jej miłość, trochę inaczej niż u protagonistki Brandysa, pozostaje czysta i właśnie heroiczna. Jednakże śmierć staje się jej ostateczną klęską. Moralne ocalenie nie wystarcza, a innego nie ma.

Wreszcie *Ósmy dzień tygodnia*. W opowiadaniu Hłaski miłość studentki filozofii oraz dopiero co wypuszczonego na wolność więźnia politycznego (mamy rok 1956) odczytywana jest przez bohaterów jako wątpliwa nadzieja na przełamanie samotności, opresji wspomnień, a także destrukcyjnego oddziaływania otaczającej zdegenerowanej rzeczywistości, z jej odrażającym wyglądem, brakiem celu – choćby nawet był on tylko iluzoryczny, z bezwstydnym triumfem najprostszych instynktów, ze zdehumanizowaniem, obcością, wulgarnością. Nie pojawia się tu obraz realnego samobójstwa, choć się o niego ocieramy, ale samobójcza w swej istocie jest decyzja Agnieszki o brutalnym zerwaniu związku z Piotrem. Jakakolwiek forma nadziei zostaje odrzucona, a życie ma się stać tym, czym – wedle bohaterki – w istocie jest, czyli egzystencjalnym piekłem.

Są to trzy literackie oblicza miłości jako przestrzeni buntu przeciw potworności świata i zarazem jako przestrzeni klęski. Wbrew pozorom nie może tu być jednak mowy o jej romantycznej charakterystyce. Po pierwsze dlatego, że nie następuje owo rozpoznanie się nawzajem i połączenie rzeczywistości duchowych. Bohaterowie w żadnym momencie nie przełamują barier oddzielających jedno od drugiego. Skutecznie przeciwdziałają temu okoliczności zewnętrzne, ale przeciwdziała również wewnętrzna struktura postaci. Dobrze widać to na przykładzie Felicji z *Jak być kochaną*; ta bohaterka o wiarygodnym i złożonym portrecie psychologicznym nie doznaje miłości w stanie esencjonalnie czystym, a w toku zdarzeń traci wszelkie możliwości ku temu. Rozliczne zranienia niszczą ją i zamykają przed nią tę drogę.

Po drugie, w żadnym z tych tekstów nie pojawia się perspektywa w jakikolwiek sposób uformowanej duchowej transcendencji, która jest istotą romantycznego wzoru. Opowiadania Brandysa, Ścibora-Rylskiego i Hłaski stanowią bardzo gorące, podjęte niemal natychmiast, gdy stało się to możliwe, rozliczenie z przeszłością i pamięcią lat wojny i stalinizmu, z własnym – indywidualnym i zbiorowym – poczuciem krzywdy, a także poczuciem winy. Całkowite fiasko miłości jawi się tu jako naturalna i nieodwracalna konsekwencja traumatycznych doświadczeń. Temu skrajnie pesymistycznemu widzeniu obca pozostaje romantyczna absolutyzacja miłości. Mieści się takie ujęcie miłości całkowicie w granicach natury, nie odrzuca zmysłowości, a wręcz ją dowartościowuje. Nie tylko odsłania jej okaleczenia, ale wskazuje na ich niszczące oddziaływanie. A w związku z tym miłość nie ma mocy przeciwstawienia się światu, mocy przetrwania i przekroczenia progu tu i teraz. Spoglądający na te same sprawy z perspektywy kilku dekad Smarzowski takie

walory w niej odnajduje. W utworach literackich miłość ginie, u niego zaś ma zdolność ocalania, przemiany, staje się niekończącą się drogą. To postrzeganie romantyczne, które z jednej strony może zostać poczytane za naiwne posługiwanie się kategoriami archaicznymi, ale z drugiej – okazuje się strategią wyjścia z kręgu niemocy, wynikającej ze stygmatu przeszłości.

O miłości romantycznej można bowiem powiedzieć, iż ma ona charakter transcendentny, wymiar kosmiczny, że jest znakiem rzeczywistości wyższej²⁰. Ostatnie ujęcie z tak lubianym przez Smarzowskiego, różnie w różnych filmach sfunkcjonalizowanym, podniesieniem kamery umieszczonej na kranie wizualizuje takie rozumienie w sposób wyrazisty. Oglądamy dwoje bohaterów, Tadeusza i wspartą na jego ramieniu Jadwigę, w radykalnym geście opuszczania codzienności, świata mniejszych i większych spraw ludzkich, i wkraczania w niczym nie ograniczoną (na ile pofałdowany pejzaż mazurskich łąk, jezior i lasów pozwalał na takie rozwiązanie) i odludną scenę, w której – jak to ujął Norwid w znanym z *Popiołu i diamentu* wierszu o wizycie w piekle – „[...] znad kulbaki / Patrząc, firmament cały?... okolicą!”²¹. Warto zauważyć, że Jadwiga jest tą z postaci kobiecych, która bezpośrednio nie jest – jak jej poprzedniczki – obciążona traumą seksualnej przemocy. Jej udział w tej scenie może uchodzić za znak wewnętrznego odnowienia. Tadeusz Sobolewski ostrożnie formułuje swoją sugestię dotyczącą owej sceny: „W planie symbolicznym losy tej pary, ich spotkanie, cierpienie, miłość, niosą coś na kształt odkupienia”²². Znajdujemy w tych słowach potwierdzenie wyraźnego przełamania horyzontu doczesności.

Kinga Dunin w trakcie dyskusji na temat *Róży* martwi się, iż Tadeusz zabiera Jadwigę z jej domu „nawet bez majątek na

zmianę”²³. Podobnie jak jej interlokutorki nie zauważa, iż już od sceny ślubu tych dwojga przede wszystkim dzięki wizualnej kreacji poszczególnych ujęć oraz montażowi zastosowanemu w sekwencji przesłuchania znajdujemy się w przestrzeni symbolicznej, nie odtwarzającej, lecz syntetyzującej doświadczenie rzeczywistości.

Róża ubrana i uczesana na sposób lat nastych XXI wieku zastępuje swoją córkę w scenie małżeńskiego pocałunku, zakłócając porządek *mimesis* i potwierdzając jednocześnie wskazaną wyżej tożsamość trzech postaci kobiecych. Zetknięcie nowożeńców z brutalną przemocą, upostaciowaną przez funkcjonariuszy UB oczekujących na Tadeusza pod kościołem, a także zetknięcie powracającego z zesłania posiwiałego bohatera z Mazurami wsiadającymi do pociągu, aby odjechać na zawsze, oraz z Władkiem i jego rodziną, którzy podczas jego nieobecności zajęli gospodarstwo Róży, to esencjonalne obrazy spotkania ze światem wypełnionym przemocą, niesprawiedliwością, krzywdą, strachem, brakiem nadziei, egoizmem, z rzeczywistością ludzi pozbawionych woli lub zdolności wydobywania się z infernalnej spirali zdarzeń. Odejście bohaterów staje się gestem porzucenia tej skażonej przestrzeni, rezygnacji z pracy nad jej choćby drobną przemianą, rezygnacji z kontynuowania sprzeciwu choćby poprzez trwanie. To gest antypragmatyczny, kreujący sferę wolności poza niezwykle dotkliwą rzeczywistością, szukający poza nią wyzwolenia, odrzucający ograniczenia albo nawet niewolę doczesności, w pewnym sensie może nawet eskapistyczny.

Ostry podział między realną codziennością a sferą czysto duchową, w której to dopiero można zrealizować wartości prawdziwie ludzkie, mieści się w kręgu wyobrażeń, manifestujących się w losach romantycznych kochanków. Sens zakończe-

nia *Róży*, który Sobolewski rozeznawał jako „coś na kształt odkupienia”, można byłoby rozumieć bardziej ściślej jako symboliczne przekroczenie wymiaru doczesności, odniesienie miłości do bliżej nie zdefiniowanego uniwersum wieczności. To figura wyobraźni znana bardzo dobrze tradycji literackiej – tradycji romantycznej. Tak oto, tęskniąc za swym mężem-kochankiem, formułuje myśli tytułowa bohaterka *Marii* Antoniego Malczewskiego:

I tę straszną ofiarę – i to rozdzielenie –
Zniosę – cierpliwie zniosę – póki nasze cienie
W słodkich, czystych krainach złączone na zawsze,
Ludzi już nie zobaczą – lecz niebo łaskawsze!

(A.Malczewski, *Maria*, w. 315–318)

Ale tradycja ta rozumiana być musi oczywiście znacznie szerzej niż odniesienie do konkretnej epoki. Krach miłości w planie życia na ziemi i jej trwanie po śmierci, jej zdolność do transcendencji uczestniczących w niej bytów jest motywem w kulturze Zachodu ufundowanym przez literackie inkarnacje romansu Tristana i Izoldy²⁴. Obraz wyrastającego z grobu rycerza i łączącego się z grobem królowej bujnego i pachnącego krzewu głogu pochodzi co prawda od Josepha Bédiera, a więc z roku 1900, lecz wyraża istotę zawartą w legendzie koncepcji miłości²⁵. Finalizuje on trójetapową drogę, którą można opisać w następujący sposób:

W przypadku opowieści o Tristanie i Izoldzie – najpierw szalona i po trosze zwierzęca miłość uwieńczona wspólnym życiem w Lesie Moreńskim [...], potem swoista

„miłość z oddali” w okresie wygnania Tristana – wreszcie „mistyczne”, bo pośmiertne, i o tyle dozwolone, zjednoczenie kochanków²⁶.

Znajduje ten chronologiczny podział swoje niedokładne, lecz wyraźne odzwierciedlenie w *Róży*. Ów pierwszy etap bliskiego obcowania ze sobą, wspólnego życia, nie zawiera w sobie co prawda elementu zmysłowego szaleństwa ani tak wyrazistego piętna zdrady i grzechu, ale charakteryzuje się tożsacym dramatem niespełnienia. Etap oddalenia przybiera z kolei kształty tragicznej męki, podczas której kobieta pozostaje w upokarzającym zawieszeniu, a mężczyzna widzi jej obraz z dna fizycznego cierpienia (wstawki montażowe w sekwencji śledztwa). Na koniec wreszcie usuwają się razem z przestrzeni tego świata, łącząc się ze sobą w innej, duchowej rzeczywistości, w której nie ma władzy czasu, historii, nieistotna jest różnica wieku i doświadczeń.

Nasuwa się tu z oczywistych powodów skojarzenie z rozpowszechnionym w kulturze średniowiecznej Europy wzorcem miłości dwornej, w której rycerz oddaje się w służbę damie. Dama ta, zazwyczaj wyżej od niego usytuowana w drabinie społecznej, była przedmiotem pozbawionej zmysłowego wymiaru adoracji. Wzór stanowiło tu głębokie nabożeństwo do Matki Bożej. Nie zawsze jednak miłość dworna przybierała aż tak uduchowiony wymiar. Niejednokrotnie bowiem wprowadzany był w jej obręb element zmysłowości. Jego najdalej idącym wcieleniem jest konwencja nazywana *asag*, a zakładająca kontakt fizyczny pomiędzy rycerzem a damą poprzez uściski, pocałunki i dotknięcia²⁷. Co ciekawe, taką właśnie, mimo wszystko wstrzemięźliwą, formę kontaktu zmysłowego między

kochankami pokazuje Smarzowski w swoim filmie jako najintymniejsze zbliżenie fizyczne, które potem dopiero zastępuje wyłącznie jedność duchowa.

Romantyczna koncepcja miłości w mniej lub bardziej spektakularny sposób przejawia się w historiach Heloizy i Abelarda, Romea i Julii, potem w romantycznych *Hymnach do nocy* Novalisa, Mickiewiczowskiej *Romantyczności*, gotyckich tekstach Emily Brontë, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmana czy Edgara Allana Poego. Funkcjonowała w niemal współczesnych opowiadaniach – *Happy endzie* Borysa Akunina czy *Cmentarzu południa. Opowiadaniu otwartym* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W filmie pojawia się najczęściej za pośrednictwem literatury. Oto Helena de With we wspominanych *Popiołach* rozsnuwa przed swym kochankiem wizję szczęścia wbrew światu: „Umrzyjmy już. Byłoby tak jak teraz, tylko już na zawsze, bez odmiany. Tak jakbyśmy spali i nie mieli się zbudzić nigdy więcej”. Motyw ten powtarza się w bardziej rozbudowanej wersji w zakończeniu *Kroniki wypadków miłosnych* (1986) Andrzeja Wajdy według Tadeusza Konwickiego. Znany jest też z oryginalnych scenariuszy filmowych – np. z *Jasminum* (2006) Jana Jakuba Kolskiego. Najbardziej może jednak bliskim filmu Smarzowskiego byłoby zakończenie *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa, bliskim ze względu na kontekst historyczny, zestawiający jednostkę ludzką z totalitarną maszyną społeczną, jednostkę zdolną do transcendencji z maszyną ową zdolność brutalnie niszczącą²⁸.

Motyw miłości romantycznej wprowadza autor *Domu złego* w sposób dyskretny, niejednoznaczny, otwarty. W ogóle zresztą romantyczne konotacje *Róży* pozostają raczej w ukryciu. Forma filmowa odsyła widzów przede wszystkim ku amery-

kańskim konwencjom gatunkowym (np. ku westernowi, zwłaszcza temu spod znaku Sama Peckinpaha), podstawowe tematy – wojenne gwałty i ciężki los Mazurów – ku mocno zideologizowanym dyskursom poprawnościowym, emancypacyjnym, pacyfistycznym i skupionym wokół problemów cielesności, zaś obrazy przemocy – ku współczesnej destrukcyjnej wizji świata jako miejsca niszczącej alienacji i braku trwałych wartości, ku estetyce skrajnego naturalizmu, pozbawionego odniesień transcendentnych. Dopiero bardziej wnikliwe spojrzenie na dzieło ujawnia jego autonomiczność wobec „ducha czasu”, zanurzenie w ciągłość kulturowych przedstawień, niepolegające na użyciu cytatu, grze czy dekonstruujących przetworzeniach, lecz na autentycznym – co nie znaczy bezdyskusyjnym – zakorzenieniu.

Właśnie obraz relacji dwojga głównych protagonistów czyni wyłom w automatycznie kreowanych interpretacjach *Róży*. Konsekwentnie wciela on bowiem wielki mit miłości romantycznej, współcześnie funkcjonujący zazwyczaj w produkcjach filmowych przepojonych trywialnym sentymentalizmem, skierowanych do mało wymagającego odbiorcy, uznawanych za nieistotne w sensie artystycznym, a przy tym konserwatywne ideowo (a to nieomalże inwektywa). Wcielając zaś ów mit, odсылa ku odmiennej w swej treści, a jeszcze bardziej w charakterze, rzeczywistości kulturowej, rzeczywistości wewnętrznie zintegrowanej i określonej tożsamościowo, samą siebie traktującej z powagą.

Kultura jest istotnym tworzywem miłości²⁹, a już na pewno jej języka czy sposobu jej pojmowania i postrzegania. Dlatego też przez analizę obrazu miłości można rozpoznać źródłową przestrzeń kultury, z której pochodzi cały przekaz. W przypad-

ku *Róży* stanowi ją w znacznym stopniu romantyzm. Stwierdzenie takie domaga się oczywiście dalszych uzasadnień. Miejsce na nie znajdzie się już w innych rozdziałach. Przyczym trzeba pamiętać, iż inny nie musi wcale oznaczać następnego.

Bohater nieostentacyjnie heroiczny

KLUZOWA DLA RÓŻY HISTORIA TADEUSZA kształtowana jest w największym stopniu przez miłość i relację z kobietą, lecz się do niej nie ogranicza. Jeśli obecność tytułowej bohaterki, co staraliśmy się wykazać, bez reszty zawiera się w historii pojawiającego się w jej domu byłego polskiego żołnierza, to w odwrotnym kierunku taka zależność nie obowiązuje. Postać Tadeusza egzystuje bardzo wyraziście poza wątkiem miłosnym, przede wszystkim w kręgu problematyki historyczno-politycznej, ale w jej głębszej, zmitologizowanej postaci. Choć trzeba zauważyć, iż ów wątek miłosny pozostaje permanentnie obecny, nigdy całkowicie nie znika z horyzontu. W historii mężczyzny łączy się mityczny obraz drogi duchowej i realistyczny portret losu. Oba zaś te wymiary wskazują na jej ponadindywidualny charakter. Pierwszy – jako posługujący się symboliczną strukturą przekazu – staje się intersubiektywny już ze swej natury, drugi zaś uzyskuje taki walor poprzez odniesienie do dziejów wyraźnie zdefiniowanej formacji intelektualno-kulturowej w jej konkretnym pokoleniowym wcieleniu –

wcieleniu, trzeba dodać, niezwykle mocno akcentowanym w zbiorowej pamięci Polaków. Polskiego żołnierza-inteligenta czasu drugiej wojny światowej i epoki stalinowskiej z wielkim trudem tylko można byłoby wyrwać ze ścisłych ram tej pamięci. Nawet zmierzające do tego usilne, długotrwałe i różnorodne zabiegi komunistycznej propagandy wywoływały nader ograniczone, a z czasem wręcz odwrotne skutki.

Smarzowski bynajmniej tego nie próbuje. Wprost przeciwnie: w sposób oczywisty swego bohatera w tych ramach umieszcza. „Szukałem Polaka przedwojennego” – mówi, odnosząc się do faktu zatrudnienia odtwórcy głównej roli – Marcina Dorocińskiego³⁰. Nie chodzi tu nade wszystko o wygląd zewnętrzny, o ten stosunkowo najłatwiej, ale raczej o specyficzne „bycie na ekranie”, czar kojarzonej z dawnością wewnętrznego solenności i delikatności przefiltrowany dyskretnie przez współczesną skłonność do sceptycyzmu oraz minimalizacji.

Można w tej sytuacji powiedzieć, że były powstaniec jest krewnym postaci rodem ze szkoły polskiej – szczególnie Maćka Chelmskiego z *Popiołu i diamentu* (1958) Andrzeja Wajdy czy Bożka Nieczui z *Nikt nie woła* (1959) Kazimierza Kutza – oraz ich późniejszych rozlicznych wariantów, obecnych także w kulturze popularnej (np. głównych bohaterów serialu TVP *Czas honoru*, 2008–2014). Pokrewieństwo nie oznacza oczywiście tożsamości. Opiera się ono głównie na wrzuceniu w podobną sytuację historyczną i egzystencjalną, na mgliście i wyrywkowo zarysowanej przeszłości w szeregach AK (to akurat nie dotyczy wspomnianego serialu), na konieczności odniesienia się do nowego porządku politycznego, do kwestii lojalności wobec towarzyszy broni, na doświadczeniu klęski, a także – przejmującym doświadczeniu miłości. Chodzi tu więc o wniknięcie w traumatyczną i przepracowywaną przez dekady sytuację,

w której postawy najczystszy wojenny heroizmu (tak postrzegana jest działalność Armii Krajowej) zamiast przyjmować należną im po pokonaniu wroga nagrodę stają się powodem brutalnego, wielopostaciowego prześladowania.

Jeśli jednak chodzi o dwie wymienione z nazwiska postacie, to pokrewieństwo z *Różą* jest wbrew pozorom dość dalekie. W przestrzeni dyskursu racji moralnych, politycznych i światopoglądowych decyduje o tym przede wszystkim, choć zapewne nie wyłącznie, kwestia cenzuralności prezentowanych treści, cenzuralności politycznej, ale także obyczajowej. Smarzowski niewątpliwie miał pod tym względem nieporównanie większą swobodę. O pół wieku wcześniejsze filmy posługiwały się dyskursem – nie tylko ze względów cenzuralnych, ale i świadomościowych – dalece ułomnym, w znaczącej części sfalsyfikowanym. Deficyt świadomości polegał na ukształtowaniu światopoglądu młodych wtedy reżyserów – także światopoglądu artystycznego – w realiach propagandy stalinowskiej i socrealizmu. W przedpaździernikowych okolicznościach powstawały ich pierwsze filmowe prace. Ich późniejszy sprzeciw wobec świeżo minionej opresji nie mógł przeciąć wszystkich więzi z tamtym sposobem widzenia świata. W przypadku autora *Domu złego* takie więzi nie istnieją. Ponadto, przystępując do swego dzieła, dysponował on nieporównanie bardziej wyczerpującą wiedzą historyczną, od roku 1989 coraz bardziej dostępną, a wcześniej – gdy się chciało weryfikować lub pominąć oficjalne wersje – szczątkową, opartą na własnej pamięci, relacjach rodzinnych, publikacjach drugiego obiegu itp. Czasowy dystans okazał się przywilejem Smarzowskiego. Nie tylko zresztą z uwagi na poziom wiedzy. Zlikwidował on zaśłości autobiograficzne, nie obniżając emocjonalnego zaangażowania.

Widowiskowy heroizm Maćka Chelmskiego poddany został przez Wajdę działaniu ironii, ale także problematyzacji o charakterze dialektycznym (w heglowsko-marksistowskim, a nie antycznym rozumieniu tego terminu). Afirmacja postaci nie wiąże się u reżysera z jasnym wykreowaniem poczucia sensu jego działań i wyborów, choćby sensu tragicznego. Mimo bardzo współczesnego kostiumu nie brak mu wstydliwego anachronizmu. Odmowa uczestnictwa w powojennej rzeczywistości nie ma głębszego uzasadnienia. Jedynym właściwie okazuje się lojalność wobec zmarłych i ginących kolegów. Bożek Nieczuja jest z kolei bohaterem nowego typu, zamierzonym przeciwieństwem Maćka, nieefektywnym pod każdym oprócz powierzchowności względem, szarym, bez właściwości, mocno zdeintegrowanym. Przeszłość akowska staje się dla niego elementem obcym, balastem, a dawni towarzysze broni jedynym w zasadzie, ale przemożnym, zagrożeniem, które niszczy potencjał jego normalnej egzystencji w nowej Polsce.

Tadeusz w układzie fabularnym bliższy jest drugiemu z bohaterów. Decyduje się nie podejmować walki z komunistyczną władzą i ułożyć sobie życie w przestrzeni niepozornej prywatności, związanej z miłością do kobiety. Jednakże tu podobieństwa, choćby tylko fabularne, się kończą. Okazuje się bowiem, iż w realiach *Róży* dla człowieka z akowską przeszłością nie ma miejsca nawet na marginesie powojennego świata. Kiedy ta skrywana przeszłość wychodzi na jaw, pozostaje skromny wybór: współpracować z władzą dla tępienia jej prawdziwych, potencjalnych lub domniemanych wrogów lub ustawić się w tegoż wroga sytuacji, inaczej mówiąc – stać się trybikiem w aparacie terroru lub tegoż terroru ofiarą. To diametralnie odmienna diagnoza kluczowej sytuacji historycznej. Syntetycznie ujęła ją bohaterka wspominanego już w poprzed-

nim rozdziale opowiadania *Morze Sargassa* Aleksandra Ścibora-Rylskiego. Zetknąwszy się z funkcjonariuszami UB i po-partą uderzeniami rowerowej szprychy propozycją współpracy, Myszka szybko dochodzi do świadomości, którą ilustrują słowa:

Tych, którzy odmówili, należało szukać gdzieś w gnoju, złachanych do ostatka, wyklętych. Albo w ogóle nie należało ich szukać: odeszli. Każdy człowiek, któremu postawiono tę propozycję i który nadal żył ludzkim życiem – był szpiclem³¹.

Podobnie ujął to Smarzowski, tak a nie inaczej kształtując losy byłego powstańca.

Nie ma też w protagoniście *Róży* owej przeciętności i psychicznego rozbicia, nie ma poddania się lękowi. To postać spójna. Jego „przedwojenna”, inteligencka aparycja, sposób mówienia, odnoszenia się do ludzi znajdują swoją kontynuację w świadomym postępowaniu wedle bezwzględnie obowiązujących nakazów moralnych i zgodnie z elementarną wrażliwością na cierpienie i krzywdę innych. Rezygnacja ze zbrojnego oporu przeciw komunistom nie daje się w warunkach roku 1945 uznać za formę dezercji i w żaden sposób nie podważa etycznej spójności jego wizerunku. Natomiast udanie się do wdowy po żołnierzu Wehrmachtu, aby poinformować ją o śmierci męża i oddać przekazane przez niego rzeczy, decyzja o udzieleniu jej pomocy, potem udzielenie pomocy Władowi, a w końcu także miejscowej społeczności Mazurów, brak zgody na przemoc wobec bezbronnych (słowa o „ruskim bandycie” rzucone pod adresem Wasyla), brak zgody na współpracę z UB, a wszystko to podjęte ze świadomością narażania się na najbardziej dojmujące konsekwencje, stanowi świadectwo wewnętrznej spójności oraz żywotności owego moralnego imperatywu. Przy czym na

ogół dokonuje się to bez heroicznej pozy, bez niepotrzebnego wystawiania się na niebezpieczeństwo, jako stosunkowo dyskretna i zarazem naturalna emanacja świata wartości. Trochę wyjątkowa jest pod tym względem scena w knajpie, wspomniany zatarg z sowieckim watażką, kiedy po podyktowanych emocjami zaczepnych słowach Tadeusza z opresji wyciąga go ubek Kazik.

Oczywiście również taki bohater podlega skażeniu wojną. Stąd na przykład pojawiają się czasem w jego instynktowych reakcjach na niespodziewane wydarzenia brutalność. Te odstępstwa od portretu nieomalże nieskazitelnego są oczywiście potrzebne, aby postać stała się wiarygodna, aby reprezentując porządek symboliczno-mityczny, została jednocześnie zakorzeniona w rzeczywistości. Ostatecznie więc jej wewnętrzna struktura i sposób oddziaływania w świecie przedstawionym zdają się ją – wbrew fabule – w większym stopniu zbliżać do protagonisty *Popiołu i diamentu*, postaci także ponadprzeciętnej, także reprezentującej porządek mitu. Dystans między nimi jest jednak także dosyć daleki. Brak bowiem w Tadeuszu wewnętrznego rozdarcia Maćka, jego uwikłania w rozbudowaną ponad nim koncepcję dialektyki dziejów, a wreszcie – jego młodzieńczej skłonności do brawury i teatralności.

A no właśnie – młodzieńczość. Bohaterów z ekranowej przeszłości od Tadeusza różni wiek. Oni są dwudziestokilkulatkami; to roczniki Kolumbów. Takich właśnie dotąd uwielbiała literatura i kino opowiadające o wojnie i okresie następującym tuż po niej. Oni dziedziczyli romantyczną buntowniczość, emocjonalność, straceńczość. Ich ofiara była poza krytycznym komentarzem, gdyż nie niosła na sobie piętna dojrzałości i odpowiedzialności za decyzje dotyczące innych. On zaś jest mężczyzną w średnim wieku, wdowcem.

Oczywiście blask jego męskiej urody nie blaknie, a nabiera szlachetności. W niektórych momentach możemy nawet się pomylić, półświadomie ulec wygodnemu stereotypowi i uznać go za jednego z tamtych, troszkę tylko przzerośniętego. Tym bardziej iż nie mamy żadnego sygnału, aby w podziemnym – czy też powstańczym (czyli momentami również podziemnym) – wojsku zajmował on jakąś bardziej niż oni eksponowaną funkcję. Ale choć ta pomyłka wliczona została zapewne w kreację postaci, to jednak pozostaje pomyłką. Mamy bowiem do czynienia z bohaterem o mniejszej amplitudzie emocji, zarówno tych objawianych ekstrawertycznie (Maciek), jak i tych niemogących się dostatecznie objawić, działających podskórnie (Bożek), bohaterem, który pozostawił już za sobą próg miłosnej inicjacji. Miłość nie stanowi już dlań oszałamiającego odkrycia, zupełnie nowego doznania, wygląda raczej na znak trwale wypracowanej dyspozycji jego duszy, na w pełni ukształtowaną odpowiedź na rzeczywistość i zasady, na jakich ona funkcjonuje – także, a może szczególnie, w czasie wojennego piekła. W jego przypadku miłość jest też boleśnie połączona z doświadczeniem śmierci. Mamy więc do czynienia z bohaterem, który posiada większą świadomość swojej sytuacji oraz wyraźniejsze rozpoznanie materii życia. Znalazło takie rozpoznanie swoje odzwierciedlenie w krótkiej wymianie zdań między porucznikiem Zadną a jego sporo od niego młodszym podkomendnym, podchorążym Korabem, z *Kanału* (1957) Andrzeja Wajdy:

ZADRA: Ile ty masz lat, Korab?

KORAB: Dwadzieścia trzy.

ZADRA: W tym wieku życie nie wydaje się tak bardzo cenne³².

To mogłaby być rozmowa Tadeusza z Maćkiem.

Ważny aspekt rozpatrywanego pokrewieństwa – jak się okazuje, dalekiego – stanowi wątek miłosny, bardzo silnie obecny we wszystkich trzech utworach. O jego romantycznym charakterze w *Róży* była już oczywiście mowa. Ale nie należy się tu bynajmniej doszukiwać echa filmów spod znaku szkoły polskiej, choć chętnie widzi się je właśnie jako emanację tradycji romantycznej (często rzecz jasna jako emanację *à rebours*). U Wajdy, jeśli wątek ten pojawia się w kontekście romantycznym, to jednak wyraźnie odmiennym. Dla Maćka Chełmickiego miłość jest tylko etapem, zresztą problematycznie umotywowanym w fabule³³, w drodze do ostatecznej decyzji o zaprzestaniu lub kontynuacji walki, ważną dla tej decyzji okolicznością, najważniejszym elementem przestrzeni prywatności, która staje w sporze z powinnościami publicznymi. Kilka dekad temu Maria Janion konstatowała:

[...] przewyciężenie prywatności – którą trzeba złożyć na ołtarzu służby zbiorowości, przekształcenie Gustawa w Konrada, to podstawowy proces psychiczny określający literaturę i życie w Polsce w wieku XIX³⁴.

W tym właśnie kluczu jawi się miłość żołnierza i barmanki. Dotykamy więc tu specyfiki polskiego romantyzmu. Co prawda – zgodnie z romantycznymi kanonami – w obrazie miłości zmniejsza się ranga zmysłowości³⁵, a wzmacnia wymiar duchowy (scena w kościele), nie ma tu jednak absolutyzacji uczucia, jego pozagrobowego trwania. Katastrofa okazuje się całkowita, a na dodatek nie stanowi najważniejszej z filmowych katastrof. Wątek miłosny zostaje w *Popiele i diamentach* zinstrumentalizowany, podporządkowany ważniejszemu dyskursowi, do pewnego stopnia porzucony.

O filmie Kutza nie da się tego powiedzieć. W tym wypadku można raczej mówić o jego zautonomizowaniu. Miłość Lucyny i Bożka ma własny rytm – rytm prób, zbliżeń, niepokojów, kłótni, zdrad – własny ekwiwalent wizualny w silnie eksponowanej, nieomal abstrakcyjnej strukturze odrapanych murów. Jej katastrofa wydaje się brać z wewnętrznej konstrukcji męskiego bohatera. Owszem fabularnie umotywowana jest ona strachem wywołanym przez świat zewnętrzny – domniemyanych tropicieli z AK. W rzeczywistości filmowej wygląda to jednak trochę jak pretekst. Stendhalowska, a zatem romantyczna, krystalizacja uczuć nie daje się przełożyć na rzeczywistość ze względu na wspomnianą dezintegrację Bożka Nieczui, jego pasywność, słabość, uleganie powierzchownym odruchom. Uprawnione wydają się odniesienia *Nikt nie woła do Przygody* (1960) Antonioniego. Tam również mężczyzna mimowolnie okazuje się wewnętrznie niezdolny do miłości. Wątek miłosny zdaje się zatem dominować nad historycznym, który z kolei ulega pewnej instrumentalizacji.

W *Róży* jego integracja z całością historii okazuje się najgłębsza. Kontynuowany jest w zasadzie od pierwszych do ostatnich ujęć. Nie znika z horyzontu mimo śmierci tytułowej bohaterki oraz tli się, gdy Tadeusz dostaje się w ręce oprawców z UB (wskazują na to wspomniane już wstawki montażowe z obrazami *Róży*), by w samym finale wrócić w całej pełni. Ale także uwikłanie bohatera w tragizm sytuacji historycznej nie stanowi wątku podrzędnego, pretekstowego, kontekstowego czy zmarginalizowanego. Wynika ono przecież w znacznej części ze starań o ukochaną kobietę i z pragnienia urzeczywistnienia związku z nią, a przynajmniej zostaje przez to bardzo przyspieszone. Swoimi zabiegami o *Różę* zwraca on na siebie baczną uwagę miejscowych przedstawicieli bezpieki i wkracza na drogę fizycznej destrukcji.

To, co zdaje się zbliżać wszystkich omawianych bohaterów i ich miłosne relacje z kobietami, wiąże się z ich dominującą pozycją. To oni są swobodni w swoich poczynaniach, od ich wyborów zależy, czy miłość rozwinie się i przetrwa. Sytuacja historyczna stwarza dla kobiet niewielkie pole manewru. Mogą one godzić się lub nie na pewne fakty, ale nie mają wpływu na ich zaistnienie, a nawet nie są o nich informowane. Maciek i Bożek opuszczają swoje kochanki, które pragną przeżywania miłości bez strachu, w poczuciu zwykłości życia. Szczególnie Krystyna wydaje się tu bierna, niejako zinstrumentalizowana wraz z całym wątkiem. Krzysztof Kornacki zauważa jednak istotną ewolucję w kreacji tej postaci na przestrzeni scenariusza, scenopisu i pracy na planie. Odnotowuje wyostrenie jej niezgody na decyzję Chełmickiego, stworzenie wyraźnej manifestacji bezsilnego buntu wobec niej. Uznaje to – słusznie – za pozytywne wzbogacenie filmowej materii, ożywienie wątku i samej postaci.

Jest jednak w takim stawianiu sprawy pewne niebezpieczeństwo. Naraża się na nie rzecz jasna nie tylko Kornacki, ale i większość współczesnych interpretatorów odnoszących się do postaci kobiecych, nie wyłączając autora niniejszego opracowania. Wystarczy wspomnieć sposób portretowania Róży w poprzednim rozdziale, kiedy to wykazywane były elementy aktywnej postawy tej postaci kobiecej w fabularnym biegu zdarzeń. Niebezpieczeństwo to wynika ze zinterioryzowania w dyskursie naukowym idei feministycznych. A w konsekwencji – ze wskazywania dość ograniczonej i odpowiednio ukierunkowanej palety wartości jako podstawy pozytywnego i pożądanego wizerunku kobiety. Wartości te to: aktywizm, samodzielność, niezależność, asertywność, samowystarczalność, emancypacja z dyskursów tradycyjnych, a tym bardziej z dys-



kursów heroicznych, swoisty egocentryzm jako przeciwwaga do niechcianej ofiarności itp. Niebezpieczeństwo to – znane także twórcom czy krytykom – polega na zawężeniu pola widzenia i uszczupleniu kategorii myślenia, na przewadze refleksji opartej na ideologicznej parenezie nad spojrzeniem jednostkowym, wielostronnym, opisowym.

Trzeba powiedzieć, że Smarzowski takim nieco za ciasnym ramom uciekł. Owszem, stworzył postać kobietą z pewnością najbardziej czynną spośród pojawiających się w interesujących nas filmach, ale jednocześnie w ujęciach końcowych zdecydował się na obraz jawnie ignorujący wzorcowe wymagania. Obserwujemy Tadeusza, który zorientowawszy się w opłakanym położeniu czekającej na niego kobiety, daje jej oparcie na swoim ramieniu, wyprowadza z domu, miejsca urodzenia, ale zarazem upokorzenia i krzywdy, miejsca unicestwionej intymności, i wiedzie ku nowemu, nieznanemu, otwartemu światu. Wyprowadza ze zniszczonej przestrzeni kobiecej, a wiedzie w przestrzeń męską. To bardzo esencjonalne wyobrażenie ar-

chetyczne mężczyzny jako silnego opiekuna i przewodnika poddającej mu się w pełnym zaufaniu kobiety. Wyobrażenie, które dość niespodziewanie wyziera spod natłoku obrazów kobiecej niezależności.

A zatem także podobieństwo w ujęciu dominującej pozycji mężczyzny w relacji z kobietą jest w *Popiele i diamencie*, *Nikt nie woła* oraz *Róży* raczej ogólne i zewnętrzne. To finałowe zanurzenie wprost w sferę symboliczno-mityczną, jakie obserwujemy u Smarzowskiego, prowadzi jego bohatera ku paradygmatawi kultury popularnej, w której ta właśnie sfera manifestuje się bezpośrednio i obficie. W związku z tym chętniej niż parantele z bohaterami szkoły polskiej przywołuje się inne zestawienie personalne, kojarząc protagonistę *Róży* z Andrzejem Kenigiem – główną postacią słynnego easternu Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego *Prawo i pięść* (1964). To rzeczywiście mógłby być lepszy trop, zważywszy na wyjątkową zbieżność sytuacji fabularnej bohaterów, ich podobny wiek, doświadczenie i proveniencję społeczną (inteligencja), ale nade wszystko ze względu na ich wewnętrzne ukształtowanie. Kenig, choć obarczony okrucieństwami dopiero co minionej wojennej przeszłości, mimo pozorów cynizmu zachowuje wewnętrzną (zewnętrzną zresztą również) moc, wynikającą z niezbywalności moralnych imperatywów. Byłby to więc trop dobry, gdyby nie dydaktyczne rezonerstwo oraz schematyczność tej postaci i jej historii, gdyby nie jej zanurzenie w polityczną perswazję. „Przecież właśnie po to, aby odzyskać spokój, muszę zlikwidować to świństwo – wykrzykuje. – Ja także muszę uwierzyć, że można żyć uczciwie”. Tadeusz nie mówi w taki sposób, raczej nie używa etycznych pojęć. Jego postawa, kiedy wyrażona zostaje słowem, odnosi się do ludzkiego konkretności i nie wykracza poza ten horyzont, nawet gdy wiąże się z samookreśleniem

w sprawach najbardziej elementarnych. Mówiąc o zgwałconej Amelce, wskazuje na historię swojej żony i Róży. Odpowiadając ubekowi na propozycję współpracy, nazywa go ludzkim ścierwem. Tylko tyle i aż tyle. Raz wychodzi z jego ust myśl ogólna, ale wówczas używa on słów powieściopisarza. A np. efekt skażenia złem, wynikającym z użycia przemocy, w przypadku Keniga tak oczywisty, rozłożony na wiele końcowych ujęć, w odniesieniu do Tadeusza staje się bardziej problematyczny, subtelniejszy, trudniej zauważalny. Nie rozsiewa też wokół siebie bohater *Róży* atmosfery tajemniczości, jaka towarzyszy nieustannie i nieco pretensjonalnie, choć zgodnie z westernowymi regułami, walecznemu Kenigowi. Nie mieści się on w gatunkowych lub transgatunkowych schematach, choć o nie wyraźnie zahacza.

Mimo wszystko jednak, jako się rzekło, lepszym kluczem jest szukanie pobratymców Tadeusza wśród herosów, których tak uwielbia kultura popularna, niż wśród spadkobierców dyskursu romantycznego. Jeśli relację Tadeusza i Róży powiązaliśmy z koncepcją miłości romantycznej, to paradoksalnie w interpretacji postaci męskiej należy odżegnać się od wizji bohatera romantycznego. Jest to zresztą paradoks w dużej mierze pozorny, gdyż miłość romantyczna stanowi przecież kategorię historycznie dość uniwersalną, a przy tym funkcjonującą równie skutecznie w różnych obiegach kultury, zaś bohater romantyczny związany jest ze ściśle określoną epoką, jej światopoglądem i konwencjami artystycznymi, a mówiąc precyzyjniej – konwencjami wysokoartystycznymi.

Oczywiście szukanie w postaci Tadeusza elementów bohatera romantycznego ma swoje uzasadnienie. Po pierwsze, ze względu na obecne w *Róży* wielowarstwowe, bo nieobejmujące tylko kwestii wątku miłosnego, odniesienia do epoki. Będzie

jeszcze o nich mowa. Po drugie, z powodu wpisania go w sytuację historyczną, która w naturalny sposób – jak o tym zaświadcza choćby przykład *Popiołu i diamentu* Wajdy – odnosi do polskich romantycznych dyskursów o wolności i zniewoleniu, o antynomicznej naturze zestawienia prywatność-obowiązek publiczny, o bolesnej relacji człowieka szukającego duchowej sublimacji z brutalną realnością otoczenia.

Poszukiwania te spełniają jednak na niczym. W wykreowanym przez Smarzowskiego byłym akowcu nie ma wszakże autobiograficznej konfesyjności, skrajnego indywidualizmu (nie tylko zresztą skrajnego), nie ma przekleństwa wielkości (choć sama ponadprzeciętność daje się zauważyć), czy osamotnienia, nie ma imposybilizmu, skłonności do autorefleksji, nie ma uniwersalistycznego buntu i rewolucyjnego żaru – wszystko jedno żywego czy wypalonego, nie ma wreszcie wyzywającego antyracjonalizmu ani wewnętrznej ambiwalencji. Nie owiewa go aura tajemniczości. Jego przeszłość poznajemy funkcjonalnie w stosunku do jego ukazanej na ekranie, linearnej i jasno się tłumaczącej, historii. Nie jest on – to także już komentowaliśmy – młody. Nie jest też twórcą, tym bardziej poetą (co najwyżej odczytuje fragment powieści), a jego obecność nie stanowi konstrukcji wymieszanej z fenomenów życia i sztuki, nie nosi w sobie śladu wystudiowanej pozy. Świat nadprzyrodzony pojawia się w jego horyzoncie w sposób powszedni, pozbawiony mistycyzmu, poprzez kościół, modlitwę, rytualny znak krzyża.

Już to proste odwołanie się do słownikowego katalogu cech bohatera romantycznego przesądza sprawę³⁶. Choć dla porządku trzeba powiedzieć, że pewne zbieżności się pojawiają. A mianowicie ograniczenie znaczenia zmysłowości albo postrzeganie uczucia do kobiety jako charyzmatu wewnętrznego ożywienia – to wiąże się bezpośrednio z miłością romantyczną.

Ponadto ujawnia się znaczący w tym kontekście konflikt. Chodzi tu o pojawienie się typowych dla romantyzmu antynomii: jednostka – tłum, życie prywatne – sprawy publiczne, świadomość ideału – doświadczenie rzeczywistości. Uobecniają się one jednak niebezpośrednio, zawsze fragmentarycznie i w specyficzny sposób. Najbardziej znaczący jest w tym przypadku wątek Władka. Przymierze inteligenta, człowieka o szerokich horyzontach, z niczym się nie wyróżniającym przedstawicielem ludu, podwileńskim chłopem, nie wytrzymuje próby dramatycznych zdarzeń. Mężczyźni przestają ze sobą rozmawiać, rozstają się bez słowa. Nie można jednak powiedzieć, aby źródłem tego symbolicznego rozdarcia były właściwości osobowe głównego bohatera, tym bardziej że to nie on aktywnie do niego prowadzi. Wynika ono z przyczyn zewnętrznych, leżących w odmiennych systemach wartości, różnicach mentalnościowych itp. Zarysowująca się w sekwencjach końcowych samotność Tadeusza nie stanowi naturalnego stanu jego egzystencji czy też rezultatu wyboru, lecz raczej niechciane brzemię, rezultat szczególnych uwarunkowań rzeczywistości powojennej.

Obecność tych antynomii, a do tego taka obecność, to zbyt mało, by choćby zastanawiać się nad przydaniem bohaterowi *Róży* cechy romantyczności. Można by więc zapytać o sens tak obszernego odniesienia się do problemu. Odpowiedź jest stosunkowo prosta. Taka „apofatyczna” analiza może okazać się dobrym punktem wyjścia i ciekawą przestrzenią odniesienia. Jawi się nam z niej obraz postaci oglądanej przez swojego twórcę z zewnątrz, z pewnym dystansem, wyrastającej ponad przeciętną, wyrazistej, spójnej wewnętrznie, odpsychologizowanej, nieszukającej szczególnego indywidualnego piętna, w realiach zastanego świata działającej dynamicznie, racjonalnie i według jasnego, kulturowo zakorzonego systemu wartości, zdolnej

do relacji z ludźmi i działania w ich interesie, stawania na ich czele. To zbiór cech, który kieruje nas ku klasyczności, epice, mitowi...

Kulturowa proveniencja Tadeusza jest przedromantyczna, wyraziście archaiczna, choć jego konstrukcja pozostaje bardzo współczesna – nietypowa, ale współczesna. Archaiczność wynika z atrybutu heroiczności. Tej samej, którą charakteryzują się mityczni bohaterowie wszystkich czasów; ci ze „starych zaklęć ludzkości, bajek i legend”, niepoddający się, a nawet triumfujący w ciężkim starciu ze złem, przede wszystkim starciu wewnętrznym. Co prawda, idąc swoją drogą, ponoszą oni straty (motyw ofiary), ale ocalają siebie i dzięki temu uzyskują moc przemiany świata (z tym u Tadeusza jest największy problem), a nawet pokonania śmierci. Jest ich bardzo wielu i są bardzo różni. Ulegają modyfikacjom, dekonstrukcjom, degradacjom, pomniejszeniom, urealnieniom itp., ciągle nie tracąc swej narracyjnej atrakcyjności.

Historia Tadeusza wpisuje się w tę matrycę i to wpisuje w sposób bezpośredni, nie poprzez przetworzenie czy odniesienie, lecz reprodukcję i aktualizację. Jak można by ją streścić, by to odsłonić? Mężczyzna przybywa na Mazury samotnie, po śmierci żony i utracie całej rodziny, po doświadczeniu Powstania, po doświadczeniu piekła na ziemi, syntetycznie ukazanym w pierwszej scenie filmu. Wchodzi w miłosną relację z Różą i poznaje los społeczności, której ona jest częścią. Chroni ją, a także stara się pomagać tejże społeczności, narażając się na reakcję ubeków – swoistych demonów w realiach tamtego świata. Przechodzi brutalne śledztwo, podczas którego wytrwale i skutecznie broni prawdy i własnej wewnętrznej integralności. Nie ulega kolejnym falom przemocy i pokus przyniesienia sobie ulgi, a potem zostaje zesłany na Wschód (obraz

zimy widoczny poprzez szpary bydlęcego wagonu, w którym leży). Wraca z „domu umarłych”, by spotkać czekającą nań córkę Róży i wraz z nią odejść do odnowionego, nieznanego świata. Mimo wszystko zwycięża, tyle że nie siłą fizyczną czy sprytem, lecz duchową mocą, wiarą i zachowaną w sobie miłością. Jego zwycięstwo ma jednak ograniczony zasięg, bowiem świat tu i teraz, ten, który usiłował uratować, świat Mazurów, a w istocie świat podstawowych wartości ludzkich, zamiera.

Jest to zatem esencja opowieści o mitycznym herosie, egzemplifikacja opowieści uniwersalnej i symbolicznej. Dla głębszego wejścia w rzeczywistość tego rodzaju opowieści warto wyabstrahować właściwości heroicznego bohatera i – podobnie jak to się działo z parantelami romantycznymi – przymierzyć doń filmową postać Tadeusza.

Z jednej strony, bierze się ten bohater wprost z żywej sfery mitu jako samoistnego fenomenu psychospołecznego i religijnego, fenomenu stanowiącego właściwy sobie sposób postrzegania i opowiadania świata. Z drugiej zaś – z szerokiej, ale też konkretnej, tradycji artystycznej, rozwijanej w Europie od tysięcy lat. Arystoteles w *Poetyce* powiada o bohaterze tragedii i epiki między innymi to, że powinien być szlachetny stosownie do szlachetnego rodzaju literackiego i tematu. Powinien być szlachetny w czynach, języku, a nawet wyglądzie³⁷. Jako pierwszy wychwytuje, a także normatywizuje jego podstawową cechę. Wyraża się ona w jego zewnętrznej atrakcyjności i sile, ale przede wszystkim we wzniosłych, o rzadkiej intensywności atrybutach ducha.

Bohater heroiczny stwarza świat zhierarchizowany, wyrasta bowiem ponad innych, góruje nad otoczeniem. Taki jest Tadeusz. Jego przewagą nie są ponadprzeciętne fizyczne zdolności, choć jest najsilniejszy spośród tych, w których imieniu

staje do walki, a także posiada szczególne umiejętności – potrafi na przykład rozminować pole albo celnie strzelać w migotliwym świetle palących się nocą zabudowań. Nie jest nią również inteligencja wyrażająca się w sprycie. Co prawda potrafi wyratować Władka i siebie z rąk kałmuckich czerwonoarmistów, ale daje się podejść handlarzowi-ubekowi. W pewnym stopniu stanowi ją wygląd i sposób zachowania, wyróżniający się ową inteligencją szlachetnością, ale także – w chwilach decydujących – wynikającą z wewnętrznego uporządkowania pewnością siebie. Jego wygląd rzecz jasna zmienia się wraz z biegiem zdarzeń. Z silnego mężczyzny o jasnej twarzy przedziera się podczas śledztwa we wcielenie „męża bóleści”, by na koniec stać się „starcem” o posiwiałej brodzie i przenikliwym spojrzeniu, człowiekiem doświadczonym, milczącym, wstrzymującym się od osądu. Piękno rysuje się w nim przede wszystkim jako odbłask cnoty. A największa jego przewaga to właśnie wewnętrzna spójność, życie w świecie najwyższych wartości, takich jak miłość, ofiarność, wierność, prawda, sprzeciw wobec krzywdy słabych, odwaga. I to życie niezależnie od – a nawet w kontraście do – otoczenia, w sposób gwałtowny ulegającego wojennej erozji wszelakich zbiorowych norm współżycia.

W takim zhierarchizowanym świecie także towarzysząca bohaterowi kobieta wyrasta ponad swoje otoczenie. Charakteryzuje się, nawet jeśli pochodzi z niższej sfery społecznej, jak formułuje Wanda Krzemińska: „wrodzoną dystynkcją, wysokim poczuciem godności osobistej i szlachetnością”³⁸. Powinna – kontynuuje – pod tym względem odpowiadać mężczyźnie i wraz z nim górować nad otoczeniem³⁹. Była już w innym miejscu mowa o nieprzystawalności Róży do społeczności, której ma być częścią. Bliżej jej do Tadeusza niż Mazurów. Co cieka-

we, nawet kategoria niższej sfery (ludu) przywoływana przez badaczkę literatury dziewiętnastowiecznej nie jest tu od rzeczy.

Wart zweryfikowania w odniesieniu do naszych rozważań wydaje się zaproponowany przez Krzemińską schemat mający służyć zdefiniowaniu powieściowego bohatera mitycznego. Zawiera się on w czterech punktach: Wedle niego bohater mityczny to: (1) postać z samowiedzą etyczną, (2) budząca żywe zainteresowanie, (3) myśli i dążenia układająca wokół obiektu miłości, (4) nawet dla najsilniejszego uczucia niesprzeniewierzająca się honorowi. Propozycja okazuje się trafiać w punkt. Samowiedza etyczna Tadeusza jest – wspominaliśmy już o tym – bardzo konsekwentnie sfunkcjonalizowana w konkretnych sytuacjach i decyzjach, nie wiąże się bynajmniej z rozbudowaną autorefleksją. Niewymagająca namysłu odpowiedź na propozycję współpracy z UB, brak reakcji na perswazję kolegi lekarza o konieczności ucieczki – ratowania siebie, a porzucenia umierającej Róży i jej córki, wspomaganie Mazurów mimo ich niechęci do Róży, a przede wszystkim nieugiętość w śledztwie – to są jej widome oznaki. Podobną wartość ma odstępianie od konfrontacji z Władkiem w finale filmu.

Postać byłego akowca stanowi centralny punkt narracji filmowej i stąd naturalnie skupia na sobie uwagę widza. Jednakże, co ważniejsze, od kiedy pojawia się on w mazurskiej wiosce, wzbudza coraz większe zainteresowanie otoczenia. Najpierw budzi zaufanie Róży. Następnie zyskuje rozgłos dzięki umiejętnościom saperskim. O pomoc prosi go Władek. Jego wejście do kościoła wraz z Różą i Jadwigą budzi powszechne poruszenie. W końcu zwraca on na siebie baczną uwagę miejscowych przedstawicieli UB, co prowadzi go do nieuniknionej próby sił.

Kwestia trzecia okazuje się najbardziej problematyczna. Ów prymat miłości jako źródła myśli i dążeń jest w utworze Sma-

rzowskiego niepodważalny. Ale czy stanowi on rzeczywiście cechę konstytutywną bohatera heroicznego? Odpowiedź brzmi: nie. To raczej element spuścizny dziewiętnastowiecznych lub wcześniejszych praktyk literackich, nader chętnie wprowadzających do epiki motyw miłości romantycznej.

Przenosi się to także na kwestię ostatnią, znajdującą znów znakomitą egzemplifikację w *Róży*. Uczucie do kobiety nie zmienia przecież postępowania Tadeusza w odniesieniu do wartości etycznych oraz do własnej wewnętrznej czystości, mimo cierpienia nie rodzi ani upadków, ani kompromisów. Świetnie wizualizuje to scena pożegnania przed kościołem ze świeżo poślubioną Jadwigą. Jednakże gdyby chcieć przenieść to zagadnienie na poziom definicji, to trzeba by zastąpić miłość pojęciem dużo szerszym. Ocalenie porządku świata oraz własnej tożsamości moralnej i duchowej w przypadku bohatera heroicznego jest celem podstawowym. W jego realizacji nie mogą przeszkodzić jakiegokolwiek inne, choćby ważne i pozytywne, emocje i obowiązki – także ściśle osobiste. Odwrócenie tak ustawionej hierarchii celów skutkowałoby klęską i samozatrątem bohatera, unicestwieniem jego heroiczności.

Fakt tak ścisłego wpisania się postaci Tadeusza w zaproponowany w zupełnie innym kontekście historycznym schemat można skomentować stwierdzeniem, iż w tym przypadku realizacja archetypu mitycznego herosa posiłkuje się czasem – szczególnie w przypadku wątku miłosnego – korzystaniem z jej konkretnych, rozwijanych w przeszłości kulturowych upostaciowań.

Osobnym problemem jest kwestia procesu dojrzewania, jakiemu zwykle poddawany jest bohater heroiczny. On musi dorosnąć do swojej misji, przejść próby, pokonać kryzysy, wahania i pokusy. Taki jest wzorzec fabularny⁴⁰. Nie dotyczy on

jednak Tadeusza, który od pierwszej sceny (oglądanie gwałtu na własnej żonie i jej zamordowania) wprowadzony jest tak bezpośrednio w świadomość cierpienia, w sytuację ostateczną, że następne, nawet najgorsze, zdarzenia nie mogą już dodać niczego istotowo nowego. Jeśli zdołał on ocalić samego siebie po tym potwornym przeżyciu, jeżeli zachował swój wewnętrzny system wartości i swoje spojrzenie na świat, jeżeli podjął wyzwanie głębokiej relacji z drugą osobą oraz obrony ludzkiej zbiorowości (miejscowi Mazurzy), to nie ma pola do dynamicznego rozwoju postaci. Bohater okazuje się gotowy już na początku swojej filmowej drogi. „W przypadku *Róży* i bohatera kreowanego przez Marcina Dorocińskiego chyba rzeczywiście tak jest” – zgadza się z takim postawieniem sprawy Smarzowski. Choć, myśląc o innych swoich filmach, natychmiast dodaje:

Wbrew pozorom staram się przestrzegać reguł sztuki. Pisząc scenariusz zwracam uwagę na mocne punkty i staram się, aby te zdarzenia zmieniały coś w postaciach. Nie podchodzę jednak do tego po niemiecku – że tak być musi i koniec. Działam intuicyjnie⁴¹.

Oczywiście dochodzi do pewnej zmiany. Niemy, oszczędny w ruchach, niosący na sobie znaki przebytego cierpienia, bohater końcowych scen filmu różni się od dynamicznego protagonisty z wielu poprzedzających sekwencji. Nie włącza się w życie codzienne, lecz decyduje się na symboliczny akt opuszczenia ziemi, porzucenia tu i teraz. Dokonuje się to jednak już po dopełnieniu się ofiary, a więc po wykonaniu jego powinności wobec świata. Odejście herosa w nieznanym kierunku po ukończeniu jego dzieła stanowi często wykorzystywany mo-

tyw w tego typu opowieściach, równoprawny wobec motywu powrotu do świata przedstawionego.

Tadeuszowi bliżej niż do bohatera podlegającego wewnętrznym metamorfozom byłoby zapewne do bohatera-katalizatora, wobec którego muszą określać się inne znaczące postacie⁴², w tym wypadku przede wszystkim Władek, znajomy ubek (dawny aelowiec), ale także Róża. Status katalizatora nie oznacza bynajmniej pasywności. Wręcz przeciwnie. Właśnie jego witalizm, aktywne działanie, motywowane miłością, ale także potrzebą przemiany rzeczywistości, obrony podstawowych wartości ludzkiej wspólnoty, wymusza reakcję otoczenia.

Sfera archaiczności – bo ciągle w jej obrębie staramy się poruszać – wiąże się mocno z perspektywą *sacrum*. Wynika ona z genetycznego powiązania opowieści o mitycznym herosie z przekazem religijnym, ale też z symbolicznej, a zatem zakładającej transcendencję znaczeń, natury języka, którym się taka opowieść posługuje. W wypadku głównego bohatera *Róży* odniesienia do *sacrum* realizują się w horyzoncie chrześcijaństwa. To oczywiste ze względu na wyłączną żywotność tej religii w polskich uwarunkowaniach kulturowych, zarówno tych historycznych, jak i współczesnych. Interesująco w tym kontekście prezentuje się kolejny fragment wywiadu z reżyserem:

Arkadiusz Bartosiak i Łukasz Klinke: Czy od samego początku zamierzałeś w finale *Róży* pokazać Marcina Dorocińskiego jako Jezusa Chrystusa?

Wojciech Smarzowski: Prawda jest taka, że każdy może interpretować film, jak chce. Wy również. Marcin powiedział, że czuł się jak Mojżesz. Taka interpretacja podoba mi się bardziej⁴³.

Pytanie dziennikarzy i odpowiedź Smarzowskiego potwierdzają to dość oczywiste rozpoznanie, ale też zmierzają do uściślenia symbolicznych odwołań obecnych w kreacji protagonisty.

Nie byłoby większego pożytku z roztrząsania zarysowanego dylematu: bardziej Chrystus czy też bardziej Mojżesz. To można zostawić ewentualnie na inną okazję. Trzeba zdać sobie sprawę z aktualizacji w losie Tadeusza powtarzanych w kanonie biblijnym mitycznych obrazów. Może to być choćby psalmowy obraz przejścia bohatera przez ciemną dolinę (*Psalm 23(22)*), podczas którego podtrzymywany jest on przez moce nadprzyrodzone. To obraz bardzo uniwersalny, nieomalże archetypowy, skupiający w sobie ogromną ilość tekstów kultury, ale zarazem obraz konkretnie zakorzeniony, bo właśnie biblijny, i zarazem mocno obecny w liturgii Kościoła, a więc stale aktualizowany.

Bohater doświadcza piekła na ziemi, można powiedzieć, że podąża przez kolejne jego kręgi (Powstanie, gospodarstwo Róży, śledztwo, zesłanie), lecz – jak już o tym była mowa – nie zostaje sparaliżowany. Żyje i działa, starając się w swoim otoczeniu ograniczyć władzę zła i zbudować rzeczywistość opartą na relacji miłości (Róża, a potem Jadwiga), przyjaźni (Władek i jego rodzina), realizacji wspólnego dobra (społeczność Mazurów). Jego aktywność wewnątrz tego *infernium*, a także jego nadzwyczajne opanowanie lęku, biorą się raczej z łączności z transcendencją niż z siły wewnętrznej. Dlatego też gwałtowna utrata wszystkiego, w czym dotąd egzystował, nie poskutkowała jego wykorzeniem z życia. Korzenie bowiem, jak na archaicznego protagonistę mitu przystało, skierowane zdają się być nade wszystko ku górze. Ta ich odwrócona natura zaminiestrowana zostaje w samym finale filmu, a najwyraźniej

- w ostatnim ujęciu. Wypada w nim dostrzec motyw odejścia ze starego, spętanego złem świata do nowej rzeczywistości, w której może się wreszcie spełnić - znane z romantycznych wyobrażeń - duchowe zjednoczenie między dwojgiem ludzi.

Łączność byłego akowca z rzeczywistością nadprzyrodzoną i w ogóle cały wymiar religijny tej historii zarysowany zostaje bardzo dyskretnie, z rzadka tylko bezpośrednio zaakcentowany. I nie chodzi tu w pierwszym rzędzie o pojawienie się na ekranie sakralnych rytuałów (pogrzeb i ślub), czy też skądinąd ważną obecność duchownego - miejscowego pastora luterańskiego. Istotniejszych w odniesieniu do postaci Tadeusza jest kilka drobnych gestów, które on wykonuje, a które wiążą się podskórnie ze stojącym za nimi światem wartości duchowych, znajdującym swój wyraz w jego poczynaniach. Bohater trzykrotnie wykonuje znak krzyża: przed rozpoczęciem rozmowy wywiania pola Róży, na zakończenie modlitwy przy jej trumnie oraz gdy na służące torturze pytanie śledczego o imię ojca odpowiada słowami najkrótszego wyznania wiary w Tróję Świętą,



które stanowi werbalny korelat poprzednio uzewnętrznionego gestu. W sensie socjologicznym jeszcze głębiej określa to jego przynależność, ale w ważniejszym w tym wypadku sensie duchowym wskazuje na jego żywą, choć wpisaną w zbiorowy rytuał, relację z Bogiem, a w przypadku ostatniej z przywołanych sytuacji wpisuje jego cierpienie w ofiarę Chrystusa.

To wpisanie ma zresztą swoje nienarzucające się, wizualne sygnały. Pierwsze kroki po znalezieniu się w filmowej mazurskiej okolicy przybysz z Warszawy kieruje do luterńskiego kościoła. Jego wejście do świątyni pokazane zostało w statycznym i stosunkowo długim, około dziesięciosekundowym ujęciu, zrealizowanym z bardzo niskiej perspektywy. Znaczące, że ruch bohatera widoczny jest na drugim planie, pierwszy zajmuje bowiem dość masywny, ciemny, nagrobny krzyż, który pojawia się jeszcze kilkakrotnie. W podobnym ujęciu, tyle że z kamerą ustawioną jeszcze bliżej tego obiektu, zobrazowane zostało wyjście Tadeusza i Jadwigi z kościoła po odbyciu ceremonii ślubnej. A w następującej potem scenie pożegnania, zrealizowanej częściowo w konwencji plan-kontrplan, ten sam krzyż pojawia się za dziewczyną, gdy za plecami mężczyzny widać już czekających na niego ubeków. Chrześcijańskiego horyzontu dopełniają jeszcze dwa szczegóły. Ze słów modlitwy *Ojcze nasz* wypowiedzianej przez pastora przy ciele zmarłej wyakcentowane są te o przebaczeniu win, z ceremoniału ślubnego zaś słyszymy krótkie urywki, które dotyczą perspektywy wieczności i zbawienia.

Układają się te wszystkie drobne odwołania w drogę sublimacji duchowej, której sygnałem staje się jawnie symboliczny charakter trzech ostatnich sekwencji filmu. Centrum tej drogi jest dobrowolne poddanie się śledztwu i związanym z nim mę-

czarniom. Może się do niej odnosić dobrze znany z liturgii Wielkiego Piątku ustęp z Księgi Izajasza:

Pan Bóg otworzył Mi ucho,
a Ja się nie oparłem
ani się cofnąłem.
Podałem grzbiet mój bijącym
i policzki moje rwącym Mi brodę.
Nie zasłoniłem mojej twarzy
przed zniewagami i opluciem.
Pan Bóg Mnie wspomaga,
dlatego jestem nieczuły na obelgi,
dlatego uczyniłem twarz moją jak głąz
i wiem, że wstydu nie doznam.
(Iz. 50, 5-7)

Ta starotestamentowa wizja mesjańska dobrze oddaje przebieg sekwencji śledztwa. W następujących po sobie krótkich ujęciach oglądamy coraz bardziej poranioną i naznaczoną cierpieniem twarz przesłuchiwanego, coraz bardziej intensywne (bicie), inwazyjne (wwiercanie się do przewodu słuchowego) i brutalne (rzucenie o kraty) tortury. Z siedzącego prosto mężczyzny, patrzącego na swych interlokutorów ze spokojem i pewnością siebie, niewahającego się wypowiadać swojego zdania i w ten sposób godzącego się na swój los, bohater przedziera się stopniowo w postać fizycznie zwiotczałą, siedzącą ze spuszczoną głową i gasnącym wzrokiem w przymkniętych oczach, chwiejącą się, upadającą lub po prostu leżącą, niestawiającą czynnego oporu, a zarazem wewnętrznie nieprzeniknioną dla zła. Ta zmieniona twarz, nawet kiedy krzywi się w grymasie rozpaczliwego śmiechu, przypomina masowo

reprodukowane od późnego średniowiecza wizerunki Chrystusa w agonii. Stąd zapewne przytoczone wyżej pytanie dziennikarzy.

Siłą tego odniesienia, jak i całego odwołania do sfery *sacrum*, jest jego wspomniana wyżej dyskretność, delikatność, prawie przezroczystość. Może ono pozostać niezauważone, pominięte. Jego werbalizacja ociera się o ryzyko nadinterpretacji. Unika ono dzięki temu tak częstej podczas kreowania obrazów o charakterze martyrologicznym interpretacyjnej oczywistości, żeby wspomnieć choćby – nie ograniczając się do krajowego podwórka – *Sophie Scholl. Ostatnie dni* (2005) Marca Rothemunda. Staje się świeże, ciekawe, prowokuje u odbiorcy wewnętrzną pracę wyobraźni i myśli.

Reprezentowany przez Tadeusza świat wartości duchowych jest wewnętrznie zintegrowany, zakorzeniony religijnie, tradycyjny kulturowo, a jednocześnie w pełni żywotny, samotłumaczący się, zupełnie nieświadomy owej tradycyjności, można by rzec – „przednowoczesny”. Nie dziwi więc wyraźny dystans, jaki wobec tej kreacji osobowej mają np. przywoływane już lewicowe dyskutantki. Ale czy rzeczywiście nie grozi w tym wypadku oderwanie się od współczesnej wrażliwości i zanurzenie w szlachetnie odrestaurowanym, tchnącym autentyzmem czasie przeszłym? A taki obraz, jeśli nie jest nań rzutowana współczesność, staje się wszakże enigmatyczny, obcy, milczący, interesujący co najwyżej dla koneserów pamiątek. Jeśli wobec tego *Róża*, jako utwór artystyczny, okazała się recepcyjnym sukcesem, to owa współczesna wrażliwość przestaje prezentować się tak jednorodnie, jak chciałaby ją widzieć duża część humanistów, wskazujących na mające ją cechować poczucie płynności i dezintegracji rzeczywistości oraz już dokonaną dekonstrukcję „starego porządku”. Współczesna wrażliwość

zdaje się mieścić w sobie potencjał symbolicznej uniwersalności, która pozwala jej ignorować sztucznie stworzone, sztywne podziały i cezury świadomościowe. Jest przy tym bardziej złożona, niż się wydaje. Zawiera w sobie elementy ukryte, niepasujące do jej homogenicznej, na ogół zabarwionej ideologicznie interpretacji. Są to m.in. te elementy, które siłą naturalnych procesów redukują deficyty wywoływane przez dominujące tendencje. Postać wewnętrznie spójnego, określonego duchowo i społecznie, bohatera zawiera w sobie wspomniany potencjał i wypełnia wspomniane deficyty. Może ona dzięki efektowi projekcji-identyfikacji funkcjonować jako obiekt tęsknot albo choćby medium ucieczki.

Ale efekt identyfikacji może zaistnieć jedynie pod warunkiem, że wcielenie archaiczności uzyska kształt bardzo aktualny. I to się Smarzowskiemu – jak o tym była mowa – powiodło. Na czym jednak owa aktualność konstrukcji postaci polega? Pomagają jej oczywiście elementy zewnętrzne: przede wszystkim stonowana gra aktorska, oparta na realistycznym, a po części nawet minimalistycznym operowaniu słowem i gestem, na oszczędnych ruchach, którym brak większej ekspresji. Pomaga fakt, iż bohater nie jest rezonerem, jego wypowiedzi nie zachwycają ani retoryczną formą, ani sentencjonalną głębią, ani poetycką wieloznacznością, pochodzą z żywiołu mowy codziennej (choć nie z mowy niskiej). Wszystko w nim zdaje się być możliwie realistyczne, a nawet możliwie przyziemne. W punkcie wyjścia oraz przez dużą partię filmu porusza się on w zawężonym horyzoncie spraw i odniesień, kierujących ku aktualnym zdarzeniom i sytuacjom. O chęci zorganizowania „komitetu samoobrony” Mazurów dowiadujemy się np. dopiero podczas sekwencji przesłuchania. Kwestia religijna, czy też quasi-religijna, także przecież ujawnia się – i to w sposób bar-

dzo delikatny – w samym finale. Takie działania to jednocześnie odnotowane już zarzucenie kreacji typu romantycznego, a zarazem odsłonięcie sceptycyzmu wobec widowiskowego heroizmu, który sprawdza się jako składnik spektaklu filmowego, ale nie jako fragment ekranowego obrazu rzeczywistości. Osiągnięciu takiego efektu sprzyja paradoksentalna stylizacja filmowej fotografii, za pośrednictwem której zapoznajemy się z losami bohatera.

Owego odejścia od widowiskowego heroizmu nie można jednak, jak wiemy, mylić z porzuceniem heroizmu jako takiego. Chodzi tu raczej o kostium, w jaki się mityczny heros przebiera, w tym wypadku – kostium skonstruowany z najbliższych współczesności konwencji przedstawieniowych. To właśnie mimetyczny kostium ma gwarantować autentyczność przekazu o człowieku stojącym wobec krytycznego momentu historii i zdecydowanie ograniczyć powinowactwo z dominującą w kodzie popkulturowym baśniowością tego rodzaju kreacji osobowych. A to powinowactwo mimo wszystko istnieje i daje się zauważyć. Wywiedziona przez Umberta Eco z dziewiętnastowiecznej powieści w odcinkach⁴⁴, komiksowa i filmowa figura superbohatera staje się żywym punktem odniesienia dla postaci stworzonej przez Smarzowskiego. Dzieje się tak dlatego, że ukształtowana w ramach procesu mitotwórczego, niezdegradowana (czy też najmniej zdegradowana) heroicność we współczesnym filmie w tej właśnie figurze przejawia się najpełniej i najczęściej. Nie bez znaczenia jest też fakt, iż zawiera ona w swym społecznym wymiarze wartości kompensacyjne, niezwykle istotne w utworze, który dotyka przeżyć natury traumatycznej.

W Tadeuszu można zresztą odnaleźć konkretne cechy superbohatera, a przynajmniej wyraźne ich echa. Taką cechę

stanowi fakt dysponowania mocą, która pozwala mu nie ulegać strachowi i negatywnym emocjom, przeciwstawiać się przemocy i ludziom, którzy ją szerzą, przejść bez duchowego szwanku przez „ciemną dolinę” ubeckiej katowni, a wreszcie – zrezygnować z sądu nad Władkiem. Taką cechą jest także motyw rozdwojenia, polegającego na funkcjonowaniu postaci w ramach zastanej rzeczywistości jako jednego z wielu równorzędnych jej elementów, a tylko w chwilach zagrożenia – na okazywaniu przez nią ponadprzeciętnej mocy. To swoiste przeistaczanie się, przechodzenie z ram zwykłości do kondycji herosa, nie ma tu oczywiście wyrazistości obecnej w przypadku takich bohaterów zbiorowej wyobraźni, jak Superman czy Batman – jest przecież tylko echem – ale daje się zauważyć w owym usilnym staraniu Tadeusza o możliwość zwykłego życia i podejmowaniu prób jego urzeczywistnienia. On nie za wszelką cenę i ostatecznie bez skutku, ale zarazem konsekwentnie, stara się być jednym z wielu.

Najistotniejszą jednak przesłanką owej aktualności oraz elementem, dzięki któremu swoista asceza środków scenariuszowych, aktorskich i operatorskich wzbudza potężną intensywność niesionego przez postać przekazu, jest fakt jej konfrontacji z rzeczywistością wypełnioną przemocą. We współczesnym kinie, czy nawet kulturze, to przecież jeden z kilku najbardziej charakterystycznych zabiegów. „Ktoś powiedział – wyjaśnia reżyser – że jak człowiek w kinie nie dostanie dziś dawki okrucieństwa na śniadanie, to potem źle trawi”⁴⁵. Poczynając więc od tortury bezradnego patrzenia, manifestującej się z potężną siłą już w trakcie rozpoczynającej utwór sceny powstańczej, poprzez instynktowne i bardziej świadome uczestnictwo (najdramatyczniej obrazuje je twarz bestii, jaką ukazuje Tadeusz po zabójstwie Wasyla), poprzez próby wyzwalań się

z pętli infernalnych okoliczności, wreszcie poprzez przyjęcie kondycji ofiary, aż do gestu rezygnacji z udziału w otaczającym go świecie bohater mierzy się z obrazami, sytuacjami i emocjami, które są tak krańcowe, że muszą prowadzić do głębokiej wewnętrznej reakcji. Owocem takiej reakcji jest poczucie krzywdy, ale również własnej słabości i nieczystości, wyraźne ogołocenie się z gotowych form – słów i zachowań, choć niekoniecznie tego, co za nimi stoi. Świat wewnętrzny postaci nie zostaje poddany destrukcji, lecz niewątpliwie podlega dramatycznej, przytłumiającej konwencjonalną ekspresję próbie. Wiarogodne odegranie tej zniuansowanej sytuacji, w której człowiek przechodzi taką próbę i bez uszczerbku zachowuje swoją tożsamość, w pełni, choć w zmienionej mocno postaci zewnętrznej, wymagało od odtwórcy głównej roli szczególnych umiejętności aktorskich.

W tym momencie dotykamy warstwy realistyczno-historycznego portretu losu. Ze swej natury jest ona nieco bardziej dyskursywna, a ten jej wymiar w tym miejscu rozważań nie znajduje się w centrum naszego zainteresowania. Niemniej trzeba odnotować, iż bez wątplenia drogę, jaką przechodzi bohater, można uznać za obraz przeżycia pokoleniowego, stanowiącego źródło do dziś nieprzepracowanej traumy narodowej. Treścią tego przeżycia – tak jak zostało ono zapamiętane – było zetknięcie młodej polskiej inteligencji, wyrosłej w warunkach niepodległego państwa w dwudziestoleciu międzywojennym, wychowanej w świecie wartości duchowych, autentycznych ideałów patriotycznych, humanistycznych i religijnych, z bezwzględną brutalnością wojny, a także czasu po niej następującego, z triumfem jednostek wyzutyk z elementarnych cech ludzkich oraz zbiorowości uległych wobec totalitarnych ideologii i stojących za nimi państw i reżimów. Zetknięcie

to przyniosło walkę, konieczność zabijania, ale dużo częściej umierania, przyniosło więzienie, wyrzucenie na margines, czasem – szczególnie po roku 1945 – degrengoladę etyczną i duchową, w ostatecznym zaś rozrachunku – biologiczną i kulturową zagładę.

Tadeusz jest przykładem postaci, w której ów pokoleniowy i zakorzeniony w polskiej tradycji paradygmat kulturowy został szczególnie silnie zinterioryzowany. Nie podlega on w tej kreacji osobowej żadnej dyskusji, wartościowaniu, obróbce poprzez ironię czy nostalgię. W świecie bohatera stanowi wyłączny horyzont aksjologiczny. Poskutkowało to jego tylekroć podkreślaną wewnętrzną integralnością, stałością, odpornością i – w chwili najcięższej próby – duchową sublimacją. Nawet zło, które musi on czynić, aby przetrwać, nie podważa tej konstrukcji, przelotnie tylko się go imając. Można więc ten heroizm nazwać nie tylko „przednowoczesnym”, ale też „przedpeerelowskim”, pochodzącym ze świata ostającego się wobec gwałtu, ale niepoddanego jeszcze długotrwałej presji deprawującego systemu. Tadeusz jest przedstawicielem i zarazem kwintesencją dawnego, straconego świata – zmitologizowanym herosem złotego wieku. Sięgnięcie do „skonfiskowanej” przez Peerel pamięci bez pośrednictwa rozbudowanej stylizacji, która pojawia się w niemal wszystkich innych filmach dotyczących tych zagadnień, okazało się wielkim sukcesem twórcy. Pamięć stała się bowiem dużo żywsza, zdolna do głębszej penetracji swego przedmiotu i zaadaptowania go do współczesnej wrażliwości. W taki właśnie sposób najskuteczniej dokonuje się osvajanie traumatycznej przeszłości. Takie ukształtowanie protagonisty stało się przyczyną sukcesu filmu – bodaj czy nie ważniejszą niż uruchomienie współcześnie popularnej tematyki wykluczenia i seksualnej przemocy.

Romantyczne obrazy przemocy

WYWOŁANA POD KONIEC POPRZEDNIEGO ROZDZIAŁU kwestia obrazów przemocy, którymi posługuje się w *Róży Wojciech Smarzowski*, wymaga oczywiście bardziej pogłębionej refleksji. I nie ma powodu, by nie podjąć jej natychmiast, właśnie w tym miejscu. Ten rozdział poświęcony zostanie więc obrazom przemocy jako jednemu z najważniejszych komponentów estetyki i przekazu filmowego.

Niezwykła intensyfikacja tych obrazów wzbudziła wątpliwości nawet wśród skądinąd doceniających wartość filmu recenzentów, komentatorów czy blogerów. Jedna z tych ostatnich zauważyła:

Częstotliwość gwałcenia [w *Róży* – przyp. A.S.] dochodzi do takiego progu, że w pewnej chwili znieczuła – co za dużo, to niezdrowo. I, o zgrozo, są sceny, kiedy Smarzowski osiąga w swym tragizmie efekt niemal komiczny, nie wiem, czy zamierzony, czy po prostu tak się w tym gwałceniu rozochocił, stracił orientację i wyczucie smaku⁴⁶.

Ten zapis nieco instynktownej reakcji po prawdopodobnie jednokrotnym obejrzeniu filmu odsłania przesłanki wspomnianych wątpliwości czy może raczej oporu, wyraża emocje ponadindywidualne. Obecne w utworze obrazy przemocy odebrane zostały jako nad miarę częstotliwe i nad miarę intensywne, nawet jak na uwarunkowania współczesne. Nie bez znaczenia pozostawało też ich połączenie ze sferą seksualności oraz – to znajduje odzwierciedlenie w dalszej, niecytowanej już części tekstu – „beznamiętny” sposób inscenizacji i obserwacji ekranowych zdarzeń. Opór ów znalazł swoje streszczenie w skierowanym do reżysera pytaniu Tadeusza Sobolewskiego:

Po co panu tyle okrucieństwa na ekranie?

Odpowiedź, częściowo już cytowana, wydaje się zdawkowa i enigmatyczna:

Ktoś powiedział, że jak człowiek w kinie nie dostanie dziś dawki okrucieństwa na śniadanie, to potem źle trawi. W Gdyni pytano, dlaczego sceny gwałtu nie mogły być mniej drastyczne. Cóż, temperament filmowy nakazuje mi tak opowiadać. Dlaczego? Nie wiem. Lubię naturalizm i realizm. To moja baza w pracy nad filmami⁴⁷.

Pojawia się więc w tych słowach zarówno nawiązanie do nasyconej obrazami przemocy współczesnej kultury audiowizualnej (szczególnie do popkultury), jak i do indywidualnych skłonności twórcy, preferującego przekaz oparty na poetyce naturalizmu. Zostawiają one tropy z jednej strony wartościowe i dające się uzasadnić, ale z drugiej – nazbyt oczywiste i powierzchowne, aby mogły być jedynymi.

Owszem, *Róża* wpisuje się w ową „pornografię przemocy”, która, wyszedłszy z niszy, w znaczącym stopniu opanowuje przekaz mainstreamowy (np. kino gatunków, serial telewizyjny), kształtując wrażliwość i przyzwyczajenia masowego odbiorcy, a zarazem jego widzenie świata, wedle którego obnażenie brutalności utożsamione zostaje nie tylko z ciekawszym widowiskiem, ale również z głębszym dotknięciem prawdy o otaczającej rzeczywistości. Choć i tu, jak o tym zaświadcza wspomniana reakcja na *Różę*, istnieją jednak ograniczenia. Owszem, poetyka wszystkich filmów Smarzowskiego zawiera w sobie obrazy przemocy – opowieść o kobiecie z Mazur stanowi niewątpliwie ich kulminację – zawiera też charakterystyczny klimat obcowania z brutalną bezwzględnością ludzkich zachowań, czynów i postaw oraz z wizualną dosadnością. Mogłoby to zostać uznane za swoisty autorski stempel i podlegać analizie. Ale to stanowczo za mało jak na wyczerpujące wyjaśnienie.

Pierwszą kwestią, którą dodatkowo trzeba wziąć pod uwagę, jest historyczne osadzenie prezentowanej w filmie fabuły, bardzo konsekwentne i zarazem nieobojętne dla zbiorowych emocji. Można by oczywiście stwierdzić, że sprawa konkretnych realiów jest – szczególnie dla młodej części publiczności – wtórna wobec umiejscowienia filmowego tekstu w odniesieniach do współczesnej kultury audiowizualnej. Realia opowiadanej historii ulegają zaś w takich okolicznościach uniwersalizacji. Jednakże to ewentualnie osłabia siłę ich oddziaływania, nie eliminując ich przecież.

A realia te wprowadzają w centrum bardzo silnie oddziałującej i niezwykle dynamicznej przestrzeni mityczno-symbolicznej oraz w gorący dyskurs historyczny, dotyczą niewyeliminowanych jeszcze traum przeszłości. I przecież wcale, jak już

o tym kilkakrotnie była mowa, nie chodzi tu w pierwszym rzędzie o kwestię mazurską. W utworze Smarzowskiego zarysowana ona została z zewnątrz, potraktowana raczej powierzchownie i w kluczu poprawnościowym, przynosząc tylko podstawowe wartości poznawcze, co w sytuacji prawie zupełnego jej przemilczenia w polskiej kulturze też ma swoje niepodważalne znaczenie. Chodzi raczej, z jednej strony, o wielowymiarowe i intensywne doświadczenie rzeczywistości wojennej i tużpowojennej, a z drugiej – o kulturową przemianę, jaka się w Polsce dokonała wraz z rokiem 1945. Wspomniana wielowymiarowość bierze się choćby z różnorodności wytworzonych w filmie perspektyw postrzegania świata: jest perspektywa cywila i perspektywa żołnierza (w tym żołnierza akowskiej konspiracji), jest perspektywa przegranych i perspektywa zwycięzców-zdobywców, a także pozornych zwycięzców i połowicznych nowych gospodarzy, perspektywa ofiar, perspektywa już wydziedziczonych i właśnie wydziedziczanych... Intensywność zaś wywołana zostaje przez fakt umieszczenia fabuły w oku cyklonu, w samym piekle historii, gdy przetacza się front, gdy nie ma administracji, a kiedy się ona pojawia, to okazuje się nieskuteczna, opresyjna albo po prostu wroga, gdy decyduje prawo siły, prawo zdobywcy, gdy dom przestaje być schronieniem... Tego waloru dodaje jeszcze nieskomplikowana, prawie linearna konstrukcja narracji, pozbawiona często w takich wypadkach stosowanej wspomnieniowej ramy, która tworzyłaby uspokajający efekt zdystansowania. Z kolei przemiana kulturowa bierze się z obserwowanej operacji gwałtownej anihilacji elit, tutaj reprezentowanych przez byłego żołnierza AK, o czym szerzej w następnym rozdziale.

Już ten wymiar wypowiedzi filmowej każe poszukiwać jeszcze innych źródeł przemocowej aberracji w filmie Sma-

rzowskiego, źródeł dotąd niezidentyfikowanych. A wyniki takich poszukiwań mogą okazać się intrygujące. W rozdziale, w którym rozważany był charakter zawartego w *Róży* obrazu miłości, pojawiła się konstatacja, że jest on ufundowany na zrodzonym w średniowiecznej Europie i eksplorowanym przez wieki micie miłości romantycznej. A kończył się ten wywód zapowiedzią powrotu do romantyzmu jako wykorzystanego przez twórcę *Róży* genetycznego rezerwuaru wyobrażeń i sposobów rozumienia świata. Czas na ów powrót nadszedł właśnie teraz. Tym razem jednak chodzi o trochę węższe odniesienie, o odwołanie do literackiego fenomenu przeszłości, kryjącego się pod nazwą czarnego romantyzmu.

Odwołanie to dotyczy ściśle fenomenu związanego z konkretną formacją kulturową i konkretną epoką literacką przywołaną w jego nazwie, a przy tym – trzeba podkreślić – stanowi ono ważne, może nawet kluczowe, lecz z pewnością niepełne, wyjaśnienie interesującego nas efektu nadreprezentacji przemocy i brutalności. Czarny romantyzm to zjawisko ogólnoeuropejskie (E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval), a także amerykańskie (Edgar Allan Poe), wywodzące się z tradycji ukształtowanego jeszcze w XVIII stuleciu gotycyzmu (Horace Walpole) czy nieco późniejszego byronizmu, a inspirujące m.in. następujący po nim dekadentyzm czy też literaturę grozy. Nurt ten charakteryzuje skrajnie pesymistyczna wizja człowieka i świata, poddających się oddziaływaniu mrocznej, irracjonalnej i niszczącej natury oraz fatalistycznej historii, oderwanych od relacji z jakąkolwiek formą bytu absolutnego, ujawniających potęgę instynktu zła i zniszczenia. Oczekiwanie klęski, autodestrukcja, tęsknota, wewnętrzny chaos, osamotnienie, poczucie braku wpływu na bieg zdarzeń – te cechy opisują istotę czarnoromantycznego bohatera. Ciemność, przemoc, brutalizm, frene-

zja⁴⁸, groteska, mroczna fantastyka (demony, duchy zmarłych, upiory, wampiry) – to elementy poetyki. Noc, pejzaże natury (las, morze, jezioro, step), potężne, tajemnicze budowle (zamki, klasztory, ruiny) – to z kolei najchętniej wykorzystywane scenerie. Wszystko to razem potrafi wykreować bardzo sugestywny, jednorodny przekaz, który znalazł swoje zmodyfikowane przedłużenie także w twórczości następnych epok.

W przypadku *Róży* interesująca jest jednak nade wszystko polska odmiana nurtu, gdyż stanowi ona bezpośrednią podstawę odwołania. Ma ona swą wyraźną specyfikę. W bardzo ograniczonym stopniu posługuje się wspomnianą fantastyką czy groteską, preferując raczej brutalizm oraz wizyjność opartą na realistycznych obrazach świata. Wydała ona z siebie dwa dzieła wybitne, powieści poetyckie *Maria* (1824) Antoniego Malczewskiego i *Zamek kaniowski* (1828) Seweryna Goszczyńskiego oraz szereg utworów pomniejszych. Posłużyła także jako jedno z bardzo istotnych źródeł inspiracji i składników poetyki dla szczególnie wybitnych i złożonych kreacji literackich, zdecydowanie do niej nienależących. Można tu wskazać przede wszystkim późne dzieła Słowackiego, np. – jakże filmowy w swej wizualności – *Sen srebrny Salomei* (1843).

Jeśli już wspominamy o owej „filmowości”, to musi to spostrzeżenie mieć szerszy zasięg. Znaczący ekranowy potencjał wyróżnia bowiem większość utworów czarnoromantycznych. Charakteryzują się one „udźwiękowionymi”, synestezyjnymi wizualizacjami dynamicznych zdarzeń, portretami bohaterów uchwyconych w działaniu oraz rozległymi, wypełnionymi czerwienią krwi bądź blaskiem pożogi, pejzażami. Ruch (czasem oczywiście jego pełne napięcia zawieszenie), dźwięk, kolor i światłocień współkreują te poetyckie obrazy. Opierają się one często na poszukiwaniu radykalnych kontrastów (np. arkadia –

katastrofa), a obok tego – na kreowaniu nastroju melancholii poprzez obrazy zniszczeń, posępnej natury czy śladów wszechobecnej śmierci (cmentarzyska). Pojawiają się zazwyczaj jako sekwencje epizodów, zmontowane ze sobą w ten sposób, iż dość gwałtownie przenoszą akcję w różne miejsca związane z rozwojem wyraźnie zarysowanej fabuły. Czasem przedstawiają po sobie wydarzenia równoległe, jak np. w *Zamku kaniowskim* przygotowania do ataku na fortecę oraz trwającą w tym samym czasie w jej wnętrzu ucztę. Wszystkie te cechy, co zresztą przy innej okazji warto by omówić dokładniej, przybliżają poetycką wypowiedź właśnie do posługującego się montażem ruchomych obrazów języka filmu.

Krótki urywek powieści poetyckiej Malczewskiego, który za chwilę zostanie przytoczony, stanowi drobny przykład tej bliskości. Gdyby nie został napisany siedemdziesiąt lat przed powstaniem kina, mógłby uchodzić za trochę ironiczną ekfrazę, a bodaj czy nie poetycką parodię najbardziej popularnych filmowych chwytów. Oto on:

W kark niewierny święconym utopił żelazem.
Spada dzielnym zamachem odmieciona głowa,
Drga oczami, bełkoce niepojęte słowa,
Toczy się, ziewa, błędnie i gaśnie – z tułupa,
Co siedzi niewzruszony, krew do góry chlupa!

(A. Malczewski, *Maria*, w. 1090–1095)

Czyż to nie gotowy zapis ujęcia, które można by współczesnemu widzowi – jak konstatował autor *Domu złego* – zaserwować na śniadanie? A przecież podobne fragmenty są czymś oczywistym w tych utworach. Przemyślana koncepcja użycia

zdesperowanych Żydów getta w małym ukraińskim miasteczku kontrapunktowana jest uwagami o piekle, sądnym dniu i końcu świata. Z pamięci narratora-dziecka wypływa zaś słyszany od dziadka fragment dwudziestego rozdziału Apokalipsy św. Jana, ukazujący ostateczny bój zgromadzonych przez szatana Goga i Magoga ze świętymi oraz ostateczną klęskę zła zadaną ręką Boga. Te wątki i obrazy (ognia, czarnych demonów, aniołów, jeźdźców) rozszerzają się na wiele innych opowiadań z tomu *Nienawiść*. Chodzi przede wszystkim o *Ruskie*, *Amazonkę*, *Anioły*. A skąd to niespodziewane przywołanie współczesnej prozy? To wyjaśni się za chwilę.

Odwołania te wyrastają z kreacji rzeczywistości wytraconej z kolejn normalnego porządku, a wprowadzonej w stan spiętrzonego rozedrgania, chaosu i aksjologicznej pustki, pobudzonej bezkierunkowym i wyjaławiającym biegiem zdarzeń (deheroizacja historii), ukazującej człowieka w jego najgłębszych skrajnościach – motywowanego potężnymi namiętnościami oraz popędem seksualnym (filmowy Wasyl), bądź destruowanego przez nie (Róża), wkraczającego w nihilistyczne samozatrącenie, bądź stającego się niewinną ofiarą mrocznej natury. W rzeczywistości tej krwawy karnawał poprzedza bezruch i wszechobecność śmierci. Obecność Boga konotuje raczej strach i poczucie absurdu niż nawet bardzo mglistą nadzieję (u Smarzowskiego nieco inaczej) czy też realną relację. Człowiekowi żyjącemu w świecie, który zrzucił z siebie iluzję kultury i moc hierarchii, pozostają trzy rozwiązania: zemsta – włączenie się w krąg przemocy, przeczekanie erupcji szału natury albo wreszcie kenoza⁵⁰. To niewątpliwie droga do wizji skrajnie pesymistycznych. A takimi właśnie operuje czarny romantyzm.

Wrzucona w nawias uwaga o tym, że u Smarzowskiego wygląda to inaczej, ma niebagatelne znaczenie. Wskazuje bo-

wiem, że reżyser ten nie odtwarza bynajmniej dawnego uniwersum w całości, z dobrodziejstwem inwentarza. Z pewnością nie powtarza tamtej „filozofii” z jej pesymizmem, sięgając ewentualnie tylko po jej elementy. Przede wszystkim zaś korzysta z czarnoromantycznej poetyki, by powołać do życia infernalne obrazy powojennego świata. Czyni ją w ten sposób częścią złożonej poetyckiej całości swego dzieła.

Bardzo istotna jest niezwykła jednorodność czasoprzestrzeni przywoływanej w dziełach tego nurtu (także we wspomnianym *Śnie srebrnym Salomei*) – osiemnastowieczna Ukraina, czas konfederacji barskiej, koliszczyzny, niezatarta jeszcze w pamięci rzeź humańska z roku 1768. Ich autorzy pochodzili właśnie z tamtych rejonów Rzeczypospolitej, a wielu z nich ukończyło znaną szkołę bazylianów w Humaniu (Seweryn Goszczyński, a także m.in. Józef Bohdan Zaleski i Michał Grabowski), gdzie pamięć ta z oczywistych względów wiązała się z żywą wciąż raną⁵¹. Wpisani oni zostali w tzw. szkołę ukraińską, która w obrębie polskiego romantyzmu konotuje z miejsca jego czarną odmianę. Utworzyli nowy i trwały wizerunek Ukrainy jako przestrzeni surowej, posępnej, nacechowanej melancholicznym smutkiem albo udręczonej krwawym chaosem historii, wypełnionej bezkresnymi, głuchymi stepami, po których wraz z wiatrem hulają zagony tatarskie, swobodne kupy ukraińskiego chłopstwa prowadzone przez nieco demonicznych Kozaków – żadne gwałtu, mordy i grabieży, albo wreszcie strzegące *status quo* polskie regularne oddziały, urozmaiconej wzgórzami kurhanów albo ufortyfikowanymi wioskami, dworami czy pałacami. To wizerunek ziemi, na której nie ma niewinności, a racje etyczne – od początku pieczętowane wielkim znakiem zapytania – w ciągu fabularnych zdarzeń zostają całkowicie zdeptane lub stają się użyteczne i prowizoryczne. To

wizerunek przestrzeni otwartej, jakby niedokończonej w akcie stworzenia lub niedojrzałej, niedostatecznie zhumanizowanej, poddanej brutalnemu oddziaływaniu mrocznej natury i władzy groźnego, starotestamentowego Jahwe.

O trwałości tego obrazu – współlistniejącego w polskiej literaturze i sztuce z obrazem Ukrainy sielskiej, arkadyjskiej, symbiotycznie wielokulturowej, osnutej nostalgią za utraconym rajem dzieciństwa, za przestronnością świata, swobodą uczestnictwa w nim, prostotą obyczajów – świadczy duża liczba posługujących się nim utworów dwudziestowiecznych, a nawet późniejszych, na ogół prozatorskich. Wystarczy przywołać *Zasypie wszystko, zawieje...* (1964–1967) Włodzimierza Odojewskiego czy też prozę Stanisława Srokowskiego, a z niej – wydany w roku 2006, analizowany już, zbiór opowiadań zatytułowany *Nienawiść*. Utrwalają te dzieła zarysowaną ponad stulecie wcześniej perspektywę poznawczą i poetykę.

Aktualność czarnoromantycznej proveniencji wizji Ukrainy wiąże się oczywiście z wydarzeniami zaistniałymi tam w latach czterdziestych XX wieku, a z różnych powodów, podobnie jak historia mazurska, słabo obecnymi w zbiorowej pamięci Polaków. Współczesną koliszczyzną okazało się zorganizowane przez OUN-UPA w czasie drugiej wojny światowej wołyńskie ludobójstwo, a współczesną rzezią humańską – krwawa niedziela z 11 lipca 1943 r. Mogły one zintensyfikować tę wizję, tym bardziej że Odojewski – jak konstatuje Maria Janion – podlegał „mediumicznej podatności na romantyzm”⁵². A przecież – mimo swej szczególności – nie był odosobnionym przypadkiem zaistnienia takiego fenomenu.

Można by zapytać, dlaczego tyle tu powiedziano o Ukrainie, skoro *Róża* to przecież Mazury, kraina owszem wielokulturowa, ale przecież zupełnie odmienna i w odmiennej znajdu-

jąca się sytuacji? Rzecz jednak nie leży w prostej analogii, która zresztą niewiele ciekawego mogłaby wniesć. Chodzi o powiązania bardziej zasadnicze, wyrosłe z silnych kulturowych korzeni, pozwalające uchwycić głębokie widzenia człowieka i świata oraz ich wzajemnych relacji. Mazury są w *Róży* bardziej kostiumem niż realnością – egzotycznym, obcym, dotąd raczej niemy⁵³ i z tego powodu atrakcyjnym, ale kostiumem. Poniekąd potwierdza to reżyser w cytowanej już odpowiedzi na pytanie krytyka:

Tadeusz Sobolewski: Co w *Róży* było dla pana najważniejsze? Historia?

Wojtek Smarzowski: Miłość. Na temat Mazur trafiłem przypadkiem, gdy dostałem scenariusz Michała Szczerbica.

Potwierdza także, kiedy rezygnuje z pierwotnego tytułu *Róża z Mazur*. Potwierdza przede wszystkim poprzez taką kreację tytułowej bohaterki, która czyni z niej – jak o tym była mowa dwa rozdziały temu – Mazurkę pozorną, nominalną. Taki zaś zabieg sytuuje autentyczny dramat mazurski poza najważniejszym wątkiem opowieści, który rozgrywa się pomiędzy głównym bohaterem, Tadeuszem, a Różą. Czyni z niego intensywny, ale przy tym enigmatyczny i uproszczony drugi plan. A poręcznym kluczem do zarysowania owego drugiego planu – co z pewnością można uznać za nieco zaskakujące – okazuje się właśnie zinterioryzowany w kulturze sposób przedstawiania złożonej i trudnej rzeczywistości ukraińskiej. Ułatwione to zostaje przez fakt, że istota opowieści z tego mazurskiego tła nie wyrasta, jest *stricte* polska, choć poddaje się uniwersalizacji – np. w kategoriach mitu miłości romantycznej.

Kultura jako przestrzeń intersubiektywna dysponuje własną pamięcią, która pozwala wytwarzać teksty oparte na pochodzących z przeszłości wzorcach, pozwala, aby teksty te były jakąś transformacją, transpozycją czy nowym użyciem tych wzorców. W przypadku Smarzowskiego uruchomienie tradycji czarnoromantycznej pozwala naturalnie – poprzez wykorzystanie mechanizmów pamięci kulturowej – wpisać opowieść w tragiczne mazurskie realia roku 1945, realia te maksymalnie udratyzować i jednocześnie uczynić je bardziej zrozumiałymi dla polskiej publiczności (mniej zrozumiałymi dla obcej), bardziej pobudzającymi jej wyobraźnię. *Róża* nie stanowi rzecz jasna prostej filmowej reinkarnacji dziewiętnastowiecznych powieści poetyckich. Jest utworem współczesnym, z całym bagażem wielorakich powiązań i doświadczeń. Zawiera jednak w sobie – jako poetycką esencję obrazów świata przedstawionego – pamięć tamtego uniwersum. Pamięć przetworzoną i wzbogaconą przez nieomal dwa stulecia aktywnej obecności w kulturze. Oddziaływanie tej pamięci daje się uchwycić w konstrukcji przedstawionej rzeczywistości, w elementach układów fabularnych, w sposobie obrazowania, a w dużo mniejszym stopniu np. w wewnętrznej strukturze bohaterów. Czarnoromantyczna inspiracja, o której ewentualnej intencjonalności niczego nie wiadomo, odnosi się więc tylko do pewnych warstw dzieła albo tylko w pewnych warstwach dominuje. Tak jak to się np. działo – *toutes proportions gardées* – już we wspomnianym przypadku Słowackiego.

Przechodząc do konkretów, poręcznie będzie zbudować wywód wokół kwestii kreacji przestrzeni. Do niej bowiem odnosi się to, co najważniejsze w czarnoromantycznym odwołaniu, a zarazem ona poprzez wyraźne ustrukturyzowanie przyda refleksji niezbędnej czytelności. Akcja *Róży* – poza krótkimi

epizodami warszawskimi – rozgrywa się w rzeczywistości kresowej (w uniwersalnym sensie tego słowa), z plebejską ludnością autochtoniczną, dla której spoiwem jest bardziej wiara, miejscowy dialekt czy charakterystyczna kultura materialna niż poczucie przynależności narodowej. Przestrzeń ta jawi się jako otwarta, przejściowa, podatna na władztwo potężniejszych, lepiej zorganizowanych sąsiadów, dla których stanowi teatr walki oraz atrakcyjną zdobycz, ale zarazem – mimo bezwzględnych zniszczeń – jako obfitująca w uporczywie się odradzającą substancję ludzkiej egzystencji. To teren, w którym siedziby człowieka wtopione są harmonijnie w dominujące bogactwo natury. Stopień zurbanizowania pozostaje stosunkowo niewielki. Okoliczne małe miasteczko przypomina funkcjonalnie, w mniejszym stopniu wizualnie, fikcyjny Krzyżtopól z wielkiej powieści Odojewskiego, który w jakiś czas po katastrofie (atak Ukraińców i Niemców) oglądany jest przez jej głównego bohatera, Pawła Woynowicza. Krąży on po dawniej swojej przestrzeni, która ulega nagłej materialnej erozji, w której dominują uzbrojeni w fizyczną przewagę obcy, w której ukryci w mroku, pełni strachu mieszkańcy miesza się w wyobraźni patrzącego z widmami zmarłych lub zaginionych. Warto przy okazji zauważyć, że znajdujący się w najgłębszym mroku więziennych tortur Tadeusz także obcuje z obrazem zmarłej. Tymczasem Róża – równie jak Woynowicz porażona destrukcją otaczającego ją świata – jest bardziej enigmatyczna, wypowiada o miasteczku zaledwie kilka słów: „Tam już nic nie ma”. Tadeusz zaś patrzy na to zrujnowane miejsce mniej gorączkowo, jako świadek z zewnątrz, choć cel jego działań jest ten sam co u tamtego mężczyzny – uratowanie ukochanej kobiety. Nowe porządki i nowych panów widzi z realistyczną trzeźwością.

Ta zmniejszona „gorączkowość” staje się wyraźnym znakiem wspomnianego kulturowego przetworzenia, polegającego na zminimalizowaniu lub nawet usunięciu romantycznego emocjonalizmu i hiperbolizacji, a więc płomiennej emfazy w wypowiedzianych przez bohaterów słowach, poetyckiej feerii obrazów o rozległym, panoramicznym wymiarze i bogatej metaforyce, wielkiej ekspresji uczuć, gestów, nastrojów. Weźmy pierwszy z brzegu przykład:

Lecz cóż widać na wzgórku? Z bliskiego rozdołu
Kłęby dymu z iskrami buchają pospołu,
Wiją olbrzymie słupy, co zgięte u góry,
W ciężkie – czarne – skrwawione – rozchodzą się chmury.
Lecz cóż słyhać na wzgórku? W przyległej nizinie
Płacz, jęki, krzyk rozpacz w słomianej dziedzinie,
Co biorąc serce w kręgi przeraźliwym brzmieniem,
Nawet pierś w stal oprawną podnoszą – westchnieniem.

(A. Malczewski, *Maria*, w. 967–974)

W *Róży* ten pełen rozmachu przekaz kameralizuje się, a emocjonalnie zdaje się chłodzić, stwarzając wrażenie beznamietności. Wrażenie mylące. Postacie – przynajmniej do scen finałowych – pokazywane są wyłącznie w konwencji realistycznej, a przestrzeń, w której się poruszają, ma wartość symboliczną, ale jest ona budowana dyskretnie. *Róża* chce być obrazem wiarygodnym, wytwarzającym iluzję historycznego konkretności w ramach charakterystycznego dla współczesnego widza potocznego postrzegania świata (stąd obecność pewnych elementów poetyki dokumentu), poznawalnego przede wszystkim zmysłowo, a przy tym obfitującego w niestroniące od agre-

sji wizerunki zniszczenia. Paradoksalnie właśnie poprzez intensyfikację tych odbieranych jako na wskroś współczesne wizerunków najbardziej czytelnie spotyka się z wyobraźnią czarno-romantyczną. Wyobraźnia ta bowiem mimo poetyckiej hiperbolizacji pozostaje raczej realistyczna, czasem wręcz naturalistyczna, skupiona właśnie na obrazach czynionej ręką ludzką brutalnej destrukcji, ale też rysująca historyczne okoliczności prezentowanych zdarzeń. Obrazy te w swej treści stają się zazwyczaj podobne do zawartości filmowych kadrów. Dysponują przy tym sugestywną synestezijnością. Ogień, krew, martwe lub poranione ciało, dzikość wyrazu ludzkiej twarzy, a więc rabunek, chaotyczna walka zbrojna, zabójstwo bezbronnych, przemoc seksualna – to się powtarza. Co ważne, wyobraźnia ta unika na ogół elementów fantastycznych, które marginalnie tylko i niejednoznacznie pojawiają się w filmie. Samo zakończenie *Róży*, choć symboliczne i otwarte na transcendencję, bierze się z nieco innego odcienia romantyzmu, mniej pesymistycznego, a bardziej spirytualistycznego.

Już powyżej przywołany, a wybrany bez szczególnego trudu fragment, mimo wszystkich poetyckich rozbieżności przywołuje fabularne zdarzenie i konkretne kadry z utworu Smarzowskiego – scenę pożaru w gospodarstwie Władka i Amelki, przybyśzów spod Wilna. Bardziej zbliżone pokrewieństwo z filmowym zdarzeniem można oczywiście znaleźć w scenie spalenia domu Wasowów w *Zasypie wszystko, zawieje...*, a także w scenach zawartych w większości opowiadań z tomu *Nienawiść*. Lecz są fragmenty, jak ten z *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego:

A ci mordercy, co w głębokiej dali
Pomiędzy nocą orężem błyskali:

(S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, w. 1383–1384)

które, sprozaizowane, mogłyby stać się częścią scenariusza. Znajduje się przecież w filmie kilka scen nagłych nocnych napaści, scen wyczekiwania na nie, wpatrywania się przez okno w ciemność, czy też nagłego przebudzenia z myślą o nich. Przede wszystkim jest w nim permanentny, z rzadka tylko i na krótko przerywany, stan napięcia związanego ze strachem.

Strach, panowie gospodarze,
Strach to cała nasza siła.

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 2187–2188)

– mówi Kozakom Semenko. W każdym wypadku drugi człowiek staje się w tych okolicznościach potencjalnym zagrożeniem – ten w cywiliu, jak Władek, który niespodziewanie wraz z rodziną pojawia się w obejściu Róży, i ten w mundurze (nie ważne – sowieckim czy polskim), ten samotny i ten w grupie. Spośród przypadkowych gości w knajpie zawsze może wyróżnić



się dawny znajomy, który obecnie pracuje np. w UB. Bohater nie jest więc naturalnie wkomponowany w otaczającą rzeczywistość, lecz niejako staje naprzeciw niej, w swoistej konfrontacji z jej przerażającym obliczem.

Owo poczucie zagrożenia, wewnętrznego niepokoju, towarzyszy nieomal stale bohaterom Malczewskiego, Marii i Wacławowi, udziela się staremu Gruszczyńskiemu i jego córce ze *Snu srebrnego...*, jest chlebem codziennym Pawła Woynowicza, wędrującego po szlakach „literackiego powiatu kresowego” z powieści Włodzimierza Odojewskiego, a także właściwie wszystkich bohaterów Srokowskiego. Tadeusz wchodzi w nie już w jednej z pierwszych scen, kiedy staje się przypadkowym przytąjonym w leśnej gęstwinie świadkiem egzekucji na wypuszczonych z samochodu więźniach, i trwa w nim prawie do końca.

Lęk ten wywoływany jest przez świat, który staje się chaotyczny w swej drapieżności, pozbawiony zwykłej równowagi, jaką daje religia, kultura, obyczaj czy prawo, świat, w którym triumfuje siła zdegenerowanej natury, taki właśnie, jakim stała się romantyczna Ukraina.

Świat ten zmusza człowieka do ukrycia się. Najbardziej zaś naturalnym miejscem schronienia jest wnętrze domu. Schronienie to okazuje się jednak złudne, i to do tego stopnia, że w nim właśnie dokonuje się najokrutniejsza kaźń i gwałtownie rozgaszczają się śmierć. Jego pierwotny, archetypowy ład zostaje doszczętnie zniszczony. Takimi obrazami relacjonuje Kozak Sawa w dramacie Słowackiego los dworku Gruszczyńskich:

Niechaj pan jaśnie wielmożny
Wystawi sobie ów domek
Taki cichy i pobożny,

Od nimf laszych, ekonomek
Ubrany w cebuli wianki,
W malowane na papierze
Obrazki, miedziane dzbanki,
Cynowe misy, talerze,
Na policach tak błyszczące
Okolo ścian jak miesiące
Czarodziejskie, rusałczane;

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 1089–1099)

To wizerunek miejsca, które można nazwać promieniującym na zewnątrz centrum życia. Są w nim znaki ludzkiej pracy, uporządkowania, materialnej zapobiegliwości, kobiecej wrażliwości, jest archetypowy walor intymnego schronienia, ale też i punktu wyjścia do zewnętrznej rzeczywistości, słowem – esencja zhumanizowanego bytu. W następnych wersach narrator przechodzi jednak na antypody tego wyobrażenia, oddziałując zasadą kontrastu, która bliska jest także *Róży*.

Teraz wszystko krwią zbryzgane,
Co uniknęło grabieży.
Trupy ludzkie bez odzieży
I na ziemi, i na łózkach.
Na krwią ociekłych poduszkach;
Dziatki porąbane srodze
I na ceglanej podłodze
Porzucone, i z puchówek
Pierze śnieżące podłogi.
Sama pani... Widok srogi...!
Dziateczki swoje bez główek

Za nóżki zimne, zielone
Trzymała... ach! jedną raną
Zabita, bo otworzone
Miała żywota świątnice
I straszną płodu zamianą...
(Jasne stepowe księżycy!
Biorę was za krwawe świadki
Że łono tej polskiej matki
Od strasznego nożów cięcia
Wyszło na łono szczenięcia
I stało się psią mogiłą;
Bo i szczenię martwe było

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 1100–1122)

To obraz o przemyślanej kolorystyce (od bieli pierza przez ceglastość podłogi, czerwień krwi po trupią zieloność dziecięcych ciał) i świetle (blask księżyca). Ta wizualna sugestywność ma jednak charakter wyraźnie literacki, gdyż takich efektów nie udałoby się uzyskać za pomocą kamery. Noc zniosłaby bowiem wyrazistość barw. To obraz intymności ludzkiej pognębionej tak, jak to tylko możliwe, domu wypatroszonego z życia.

Na marginesie warto zwrócić uwagę, iż siedmiozgłoskowiec, jakim poeta operuje w tym tekście, swoim krótkim, często urywanym, frazowaniem lepiej konweniuje z szarpanym rytmem *Róży* niż niemal o połowę dłuższa miara poetycka Małczewskiego i Goszczyńskiego czy epicka wielosłowność Odojewskiego⁵⁴.

Tymczasem wizerunki destrukcji domu w ten lub inny sposób powtarzają się we wszystkich interesujących nas utworach:

porwanie Marii z dworu Miecznika, zdobycie zamku kaniowskiego oraz krwawa rozprawa z jego obrońcami i chroniącymi się w jego murach ludźmi, upadek domów w Czupryni i Glebach zakończony napadem, grabieżą i śmiercią gospodarzy, dom Amunsenów, którego resztki ogląda Edward po ucieczce z ukraińskiej niewoli w opowiadaniu *Listy* Srokowskiego. Taką „dziurawą twierdzą” okazało się też gospodarstwo Róży Kwiatkowskiej, zajmowane przez wojsko, a po jego odejściu napadane, szabrowane, stopniowo rujnowane, przeistoczone w pole walki. Bohaterka we własnym domu staje się seksualną niewolnicą sowieckiego dowódcy, następnie obiektem przemocy enkawudowskiego watażki, Wasyla, a w konsekwencji – kiedy obecność Tadeusza stwarza niepewną, ale wyrazistą barierę ochronną – ofiarą wynikłej z tamtych sytuacji wyniszczającej choroby.

Użyte wyżej określenie – twierdza – choć ujęte w cudzyśłów, oddaje charakter tej przestrzeni, która w filmowej rzeczywistości pełni przede wszystkim rolę schronienia. To określenie bardzo dobrze pasuje zresztą do domostwa umieszczonego w rzeczywistości kresowej, a więc otwartej, niepewnej co do swego statusu. Siedziba Róży Kwiatkowskiej i jej córki straciła już w dużej mierze funkcje domu jako centrum ludzkiego życia, naturalnego spotkania tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne. Prawie ogołocona z materialnej substancji, zeszpekon, stwarzająca prowizoryczne warunki egzystencji, wypełniająca się tylko niezbędną pracą, za każdą kolejną inwazją bandytów i złodziei coraz bardziej rujnowana, zostaje zdegradowana. W największym stopniu daje się właśnie utrzymać jej wartość obronną. Zresztą gospodarstwo ze swoimi ułożonymi w prostokąt zabudowaniami i ze swym wewnętrznym podwórzem wydaje się do tego przystosowane. W istocie to tylko po-

zór, trochę podobnie, jak to było w przypadku domostw Gruszczyńskiego (Słowacki) i Miecznika (Malczewski). Jest przecież otwarte, nawet nieogrodzone. Bez większego trudu dostaje się tu, kto tylko chce. Pojawienie się Tadeusza dynamizuje sytuację, destrukcję domu zmienia w ciężką walkę o jego przetrwanie (starcia z szabrownikami czy też bandą Wasyla, w końcu – zabicie tego ostatniego), ale zarazem przywraca walor zamieszkania (scena malowania, jazdy rowerem lub rozminowywania). Efekt tych zmagañ okazuje się jednak opłakany: Róża umiera, Tadeusza zabiera UB, a Jadwiga zostaje sama. Jedyne, co się rzeczywiście udało, to skuteczne ukrycie Jadwigi w mrocznych trzewiach domu i uchronienie jej przed seksualną przemocą. Odejście Jadwigi ostatecznie kończy historię tego domu. Nowi gospodarze tych murów, wchodzący w ich posiadanie poprzez uzurpację, a nie dziedziczenie, tworzą już nowy dom, czysto zewnętrźnie powiązany z poprzednim. Tworzą go jako kontynuację domu, który wcześniej zmuszeni byli opuścić na Wileńszczyźnie.

Wszystkie te miejsca, uobecnione tak w utworach literackich, jak i w filmie, to domy śmierci i żałoby, wypełnione ciałami zmarłych pozostawionymi w różnych sytuacjach i pozach (jedynie Róża umiera w łóżku, choć wcześniej roni przecież dziecko na podłogę⁵⁵), kontemplowanymi (Wacław przy nieżyjącej Marii), żegnanymi (Tadeusz czytający Róży urywek powieści), wprowadzanymi w kulturowy (duchowy) bieg egzystencji poprzez funeralne rytuały (zabiegi Pawła Woynowicza wokół ciała matki, modlitwa przy ciele Róży). Każdemu z tych przedstawień nie brak drastyczności, u Smarzewskiego mniej widowiskowej, ale bardziej namacalnej, dosadnej. Ich przekaz nie jest jednak tożsamy, gdyż inaczej funkcjonalizują się one w dyskursie o człowieku i świecie. Podobieństwo nie powinno

mylić. Autor *Pod Mocnym Aniołem* nie ulega przecież, jak Malczewski i Goszczyński, skrajnemu pesymizmowi.

Widać to najdokładniej w odmiennym sensie i wyrazie podobnego zakończenia *Róży* oraz *Zasypie wszystko, zawieje...* Paweł Woynowicz na zawsze opuszcza zrujnowane rodzinne Gleby, uwożąc ze sobą zastygłe w lodowej skorupie ciało matki. Wyjeżdża więc z piętnem śmierci, w stężalym zimowym pejzażu, wyjeżdża bez określonego celu, który mógłby spowodować pojawienie się jakiegoś witalnego impulsu, i bez nadziei. Dlaczego tak? Po pierwsze, dlatego że utracił choćby najmniejszy ślad istnienia ukochanej Katarzyny, po drugie – ze względu na całkowite porzucenie uniwersum własnego, głęboko zakorzenionego życia, po trzecie zaś – z powodu świadomości, że wraz z nim owo życie tracą też wszyscy ci, którzy w nim uczestniczyli, że ono ginie samo w sobie. Tadeusz natomiast opuszcza gospodarstwo Róży, mając u boku jej córkę Jadwigę, kolejną inkarnację swojej zamordowanej żony, żywą obietnicę nowego początku. Odchodząc, widzi bezceremonialnie rozgaszczającą się w jej rodzinnym domu codzienną egzystencję Władka i jego bliskich. Obaj zostają wydziedziczeni (Tadeusz wraz ze swoją żoną). Nie ma dla nich miejsca w komunistycznym porządku powojennego świata. „Nie nadajesz się do tego świata” – mówi przecież ubek swemu akowskiemu więźniowi. Jednakże w przypadku warszawskiego powstańca wydziedziczenie to dotyczy miejsca w namacalnej rzeczywistości, a nie świata wartości duchowych. Jako bohater mityczny nie ulega on wewnętrznej erozji.

W *Róży* podobnie jak u Odojewskiego pojawia się zima jako czas zewnętrznego odrętwienia, wewnętrznego mroku, czas ostatecznego wyrywania korzeni, a więc oddzielania bohaterów od biegu rzeczywistości. W tym osiemnastominutowym

fragmentach dokonują się rzeczy najbardziej dramatyczne: Tadeusz odrzuca propozycję współpracy z UB, zabity zostaje Wasył, Władek opuszcza Mazury, umiera Róża, dochodzi do ślubu bohatera z Jadwigą i zaraz potem jego aresztowania przez bezpiekę. Fragment kończy się widzianym przez szpary w bydłowym wagonie obrazem zaśnieżonych pól. Towarzyszy temu dotknięty mroźną ciszą, zaśnieżony lub oblodzony, jakby skostniały krajobraz. Wygląda on trochę jak ten z zachowanych urywków *Pana Tadeusza*, pisanego w polemice z Mickiewiczowskim arcydziełem przez Juliusza Słowackiego. Autor *Godziny myśli* postanowił uzupełnić w nim obraz Soplicowa o brakujące realia zimowe. Przy czym chodzi tu o zimę 1812–1813, czas odwrotu wielkiej armii Napoleona, a w tym Polaków, z Moskwy, czas przerażającej klęski. Oto próbką:

Ów to dwór Soplicowo, gdzie historia nasza
Odbyła się, pod tchnieniem boga Boreasza
Inne wdział szaty, twarzy zupełnie odmienił –
Ów las topoli już się więcej nie zielenił,
Dziedziniec, gdzie bławatki, cykorie i maki
Barwiły się jak szalów indyjańskich szlaki,
Teraz biały, wczorajszą zasnutą zawieją,
A na nim ścieżki świeżo deptane czernieją
Od folwarków do dworu, od stodół do gumien;
Wszystko smętne... a domy stoją na kształt trumien
Na podwalinach. Wszystko zamarło do czasu.
Z daleka ciemna wstęga sosnowego lasu
Ściemniała, widać przez las błękit bitej drogi,
Wiatr przez nią leci, sosny jak litewskie bogi
Chwieją się, jodły siedzą śniegiem przywalone,

(J. Słowacki, *Pan Tadeusz*, fragm., III, w. 1–15)

Także w zimowych realiach umieszczone są retrospekcje zbiorowego gwałtu oraz pobytu sowieckiego oddziału w gospodarstwie Róży. Ta pierwsza jest jedną ze scen najintensywniej nasyconych przemocą. Natomiast konsekwencja tej sceny to śmierć dziecka Róży, a potem i jej samej.

Wydarzenia zimowe kojarzą się zatem z czasem przejścia przez psalmową „ciemną dolinę”. Nacechowanie znaczeniowe obrazu tej pory roku jest bezwzględnie przestrzegane i zarazem tożsame w filmie i omawianej powieści. Tyle że film Smarzowskiego na tym się nie kończy. Sceny powrotu Tadeusza i jego odejścia wraz z żoną rozgrywają się łagodniejszą porą roku. Trzeba przy tym zauważyć, iż te zimowe obrazy są bardziej rozwinięciem czarnoromantycznego spektrum oglądu świata – jego poszerzeniem lub przetworzeniem – niż kontynuacją.

Drastyczność obrazów przemocy w *Róży* dotyka przede wszystkim sfery seksualności. Pojawiają się, jak już o tym była mowa, rozliczne sceny gwałtów i ciągle zagrożenie ich powtórzeniem. Choroba zaś i śmierć to rezultat tych przerażających zdarzeń. I to właśnie brutalne wkroczenie w intymność jest zapewne powodem szoku, którego doznali widzowie w pierwszym zetknięciu z dziełem. W utworach czarnoromantycznych – ze względu na obyczajowe uwarunkowania epoki i jej konwencje literackie – te sytuacje nie mogły być eksponowane tak otwarcie. Autorzy skupili się na krwawych mordach, rabunkach, zniszczeniach. Jednakże ostatecznie sfera przemocy seksualnej znalazła swój wyraz już w tych dziewiętnastowiecznych tekstach, w tym uniwersalnym horyzoncie katastrofy. Można nawet powiedzieć, że w tak bezpośrednim ujęciu pojawiła się wówczas tylko tam, np. w obrazach zdobywanego Kaniowa:

Lecz kiedy słabą żądzę gwałtu zbiegą
I co drugiemu sobie wypieszczono,
W zmierzłej lubości obca rozkosz skradnie,
Piekło natenczas wciska się tam zradnie
I śmierć zapładnia oblubieńcze łono.

(S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, w. 1078–1082)

To z powodzeniem mogłaby być poetycka synteza fragmentu historii Róży. Wszystko zgadza się znakomicie. Ale zdarrzają się też ujęcia mniej skomplikowane, np. gdy w *Śnie srebrnym...* kozak Semenکو grozi Księżniczce:

Budesz ty sto hroszy warta,
Jak pozwolę się pobawić
Moim chłopom po zamczysku...

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 284–286)

Dałoby się znaleźć jeszcze sporo podobnych próbek.

Obfitują w nie opowiadania Srokowskiego, w których seksualny wymiar zbrodni ukazywany jest z wielką intensywnością i bezpośredniością. Zawarte w nich okrucieństwo okazuje się tak wielkie, że aż – w czystej postaci – niefilmowe, jak w przypadku opisu tortur i śmierci sprawiedliwej Ukrainki, Ludmiły Wołczuk z opowiadania *Nauczycielka i uczniowie*, kilkakrotnie gwałconej, a potem zabitej za pomocą włożonej w nią i podpalonej butelki.

Znajduje ten temat swoje rozbudowane kontynuacje w powieści Odojewskiego. Chociażby w historii Karpatkowej, młodej kobiety z niemowlęciem, pozostawionej bez opieki przez męża zbiegłego w szeregi sowieckiej partyzantki, wielokrotnie, w ciągu wielu tygodni gwałconej przez wielu mężczyzn. Paweł,

jak filmowy Tadeusz Różę, stara się ją chronić, wrywa z koszmarniej matni, odprowadza w bezpieczne miejsce. I choć nie rodzi się między nimi trwała i głęboka emocjonalna relacja, to przecież w noc przed odjazdem Pawła dochodzi do gorącego, cielesnego zbliżenia, które przywraca seksualności ludzki wymiar prowizorycznej choćby i chwilowej bliskości. Wymiar ów pogłębiony zostaje też przez fakt, iż owo zbliżenie jest wyrazem wdzięczności kobiety wobec mężczyzny, a ostatecznie – darem na czekającą go drogę ku śmierci. Inną nieco mgławicową, a jednak boleśniejszą kontynuacją jest od czasu wizyty w Krzyżtopolu uporczywie nachodząca wyobraźnię bohatera wizja zagubionej w biegu zdarzeń Katarzyny, stojącej się łupem niemieckich i ukraińskich żołdaków w zaimprovizowanym burdelu na terenie opanowanego przez nich miasta, gwałconej, a potem zabijanej.

Skojarzenie sfery seksualnej ze śmiercią jest w omawianych utworach wszechobecne jako wyjątkowo brutalne, odhumanizowane i wąsko rozumiane sąsiedztwo Erosa i Tanatosa. Ma jednak owo sąsiedztwo i inne wyobrażenia, podległe kanonom miłości romantycznej, wyabstrahowane z cielesności. Taka jest w znaczącym stopniu miłość bohaterów Róży. Ten ustęp z *Zamku kaniowskiego* mógłby uchodzić za syntezę ich historii, a przynajmniej tej jej fazy, która kończy się śmiercią kobiety:

Dwóch się przyjaciół zbiegła oto ręka –
I zimno śmierci ich uściski ziębi;
Dwojga kochanków spotkało się oko –
I męty śmierci widać w spojrzeń głębi,

(S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, w. 1130–1133)

Podobnie zresztą jak ten z Malczewskiego:

Widzisz ten jasny promień? co z liści osnowy
Ciągnie swój drżący połysk między nasze głowy?
Ten promień żywi – zdobi – każdego weseli;
Czemuż gdyśmy złączeni – on jeszcze nas dzieli?
Próżno, próżno, mój luby – choć usta z ustami,
Patrzaj – chyli się z liściem, i jest między nami

(A. Malczewski, *Maria*, w. 560–565)

Miłość jawi się tu jako relacja już na poziomie zmysłowym wielowymiarowa (spojrzenie, dotknięcie ust, uścisk dłoni), powiązana z przyjaźnią, z bliskością drugiej osoby, symbolizowana przez światło, ale stonowana przecuciem śmierci. Tego rodzaju duchowa sublimacja erosa w *Róży* – mówiliśmy o niej wcześniej – zestawiona z wynaturzeniem jego zmysłowego oblicza, tworzy wizerunek świata głęboko rozdartego, dramatycznie dysharmonicznego, uniemożliwiającego egzystencjalne spełnienie.

Mit miłości romantycznej zakłada w swojej istocie katastrofę w sferze doczesnej realizacji szczęścia, a więc chętnie wykorzystywany był przez poetów czarnoromantycznych. Czyni on z człowieka zarazem uczestnika i świadka tej katastrofy. Lecz czarny romantyzm rozszerza i pogłębia zakres katastrofy, rozciąga ją do wymiaru kosmicznego. Krwawe rzezie, gwałty, trawiący ludzkie siedziby ogień, ludzie rozpasani najdzikszyimi namiętnościami, ruina wszelkiego porządku, niezbywalny strach – to niektóre elementy tego apokaliptycznego (w potocznym, niereligijnym sensie tego słowa) pejzażu. Obecny jest on i w omawianej literaturze, i w filmie. Kreuje bohatera, który działa – walczy, zabija, mści się, ale zarazem patrzy na zło w poczuciu bezradności – jak w pierwszych ujęciach *Róży* Tadeusz na cierpienie i śmierć swej żony, a chwilę potem – na twarz młodego

mężczyzny beznadziejnie uciekającego przed celnym strzałem bawiących się ze swymi ofiarami enkawudzystów. Co najwyżej płacze, ale najczęściej milczy. To poczucie tortury patrzenia daje o sobie znać szczególnie w prozie Srokowskiego, która najczęściej przyjmuje punkt widzenia kilkuletniego dziecka i w związku z tym w pewnym stopniu nasiąka apokaliptyczną fantastyką, ale także np. w słowach Sawy skierowanych do Regimentarza:

Krwi dziś widziałem tak wiele!
Takie straszne nieboszczyki!
Taki mord i takie zbrodnie,
Że przez całe dwa tygodnie
Z obrzydzeniem na jadło popatrzę;
Pomnąc na te sine chłopczyki,
Na jakim one teatrze
Zakrwawionym czyniły horrory...

(J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w. 1005–1012)



Choć, trzeba przyznać, pojawia się w tych wersach wątle włókienko ironii. Prokuruje je sztuczna, teatralna monstrualność okrucieństwa. Figura teatru zostaje tu zresztą bezpośrednio ujawniona. Nic w tym dziwnego. Katastrofa najsilniej przełamana bowiem zostaje u Słowackiego, w niemal sielankowym finale *Snu srebrnego*... Poeta obraz krwawych zbrodni podporządkował przecież swemu systemowi genezyjskiemu, wedle którego spełniają one rolę oczyszczającą i prowadzą do duchowego rozwoju. Ale i utwór Smarzowskiego ma zakończenie otwarte i nieobarczone znamieniem całkowitej klęski, co najwyżej klęski w wymiarze teraźniejszości. Kontrastuje to mocno z obrazem wieńczącym *Marię*, obrazem napelnionym czarnoromantycznym bezruchem indywidualnego odrętwienia:

I tak Wacław pozostał samotny w pustyni —
Jakże zniknienie Marii ciemną ją uczyni!
Długo on przy jej zwłokach stał w niemej żałobie,
Jakby z kamienia posąg przy kochanki grobie;
Bo zgroza srogiej złości, i widok jej skutku
Wygnały nawet z duszy rozczulenie smutku;

(A. Malczewski, *Maria*, w. 1362–1367)

Kontrast ten pokazuje, iż nawet wyraźne wpisanie się utworu Smarzowskiego w czarnoromantyczne wyobrażenia rzeczywistości i konwencje poetyki nie hamuje twórczej samodzielności. *Róża* pozostaje czymś odmiennym, wykorzystującym jedynie poetycką materię z przeszłości.

Tę garść konkretów, którą udało się tu przedstawić, można by oczywiście poszerzyć, urozmaicić, jeszcze głębiej udowodnić czarnoromantyczne konotacje filmu. W tym rozdziale jednak

chodzi bardziej o otwarcie tematu niż jego wyczerpanie. Istotne było, aby w przekonujący sposób odsłonić to zanurzenie przekazu, jaki formułuje Wojciech Smarzowski, w zidentyfikowanej tradycji i dać inspirację do innych jeszcze poszukiwań. Zakorzenienie w konkretnych zjawiskach kultury może być bowiem w wypadku *Róży* jeszcze bardziej złożone, niż na to wygląda. Zastosowany tutaj zabieg interpretacyjny zdaje się rzucać nowe światło na film, który stał się tak ważny w dorobku rodzimej kinematografii ostatnich lat (a może i dekad). To światło pada także na jakość wewnętrznego uformowania tego budzącego wielkie zainteresowanie twórcy, wreszcie na kondycję polskiej kultury, na świadomość języka, którym się ona posługuje, aby wypowiedzieć treści szczególnie ważne.

Muszę zaznaczyć, iż, kiedy pojawiła się w moich refleksjach intuicja o czarnoromantycznych konotacjach *Róży*, nie wiedziałem jeszcze o planowanej produkcji *Wołyńia*, a tym bardziej o tym, że scenariusz tego utworu będzie oparty na prozie Srokowskiego. Gdy ta wiadomość do mnie dotarła, nie poczułem się rzecz jasna zaskoczony. Uznałem nową pracę Smarzowskiego za naturalną i nieomal oczekiwaną konsekwencję filmu o miłości byłego akowca i trochę udawanej mazurskiej chłopki.

Film o historii

NA KONIEC WYPADA ZAJĄĆ SIĘ KWESTIĄ w odniesieniu do *Róży Smarzowskiego* z pewnością najszerzej i najchętniej komentowaną, najbardziej rzucającą się w oczy, kwestią, która w poprzednich rozdziałach wielokrotnie już się pojawiała, ale nie była przedmiotem pogłębionej refleksji. Chodzi o filmowy dyskurs historyczny. Można powiedzieć, iż wszystkie działania w sferze materii filmowej, o jakich dotąd mówiliśmy, obok innych funkcji służą jego kreacji. Konstrukcja bohaterów i relacji między nimi, intensywność obrazów przemocy, użyta symbolika, odniesienia kulturowe – wszystko to stanowi podglebie owego dyskursu, ale także tworzy przestrzeń, dzięki której staje się on wyraźnie niejednoznaczny, spopularyzowany, pojemny, niesprowadzalny do aktualnego kontekstu ideowego. A w każdym razie bardziej niejednoznaczny i mniej sprowadzalny, niż to się dzieje w przypadku znakomitej większości współczesnych mu filmów.

Róża natychmiast po swym ukazaniu się publiczności podczas festiwalu w Gdyni (jeszcze przed oficjalną premierą) zyskała rangę dzieła znakomitego pod względem artystycznym, a także przełomowego, jeśli chodzi o sposób ukazania kluczo-

wej dla rozumienia współczesnej polskiej tożsamości rzeczywistości wojennej i tużpowojennej, wykraczającego poza ramy doraźnej perswazji społecznej i sukcesu frekwencyjnego.

Tak żywa reakcja potwierdza, iż film jest niewątpliwie dzieckiem swego czasu (jeśli nawet byłoby to w pewnym stopniu dzieciństwo *à rebours*), podległym regułom przezeń wyznaczanym, a przynajmniej odnoszącym się do nich, do charakterystycznych dlań sposobów widzenia i myślenia o świecie, do dominujących idei. Rzecz jasna każdy właściwie film dotyczący historii ma walor prezentystyczny, lecz zaangażowanie odbiorców wskazuje na jego skalę i jakość. Tego rodzaju ukształtowanie filmowego przekazu należy zresztą uznać za jego pozytywną cechę, gdyż perspektywę bardziej uniwersalną pozwala ona zobaczyć poprzez konkretną wrażliwość współczesności. Komunikat staje się dzięki temu bardziej autentyczny. Aby lepiej wyjaśnić to funkcjonowanie dyskursu historycznego w odniesieniu do współczesności, można skorzystać z ogólnej formuły:

[...] sztuka filmowa na dwa sposoby przynajmniej może do rzeczywistości się odnosić – będąc medium problemów dla niej istotnych, zdając z nich, mimowolnie nawet, sprawę oraz komentując w sposób najbardziej zamierzony wątki, procesy, idee przenikające współczesność – i oczywistym jest, że owe dwa zaangażowania będą się najczęściej przeznikały⁵⁶.

Ta uwaga wypowiedziana została właśnie m.in. w kontekście *Róży*. Co może tylko utwierdzić przekonanie, iż warto przyjrzeć się filmowi również z tej perspektywy. I właśnie od takiego spojrzenia zaczniemy.

A ogląd ten będzie mieć dwuetapowy charakter. W pierwszej kolejności przyjrzymy się recepcji dzieła – przede wszyst-

kim tekstem krytycznofilmowym, w których ustanowiony został status filmu oraz utrwalono sposoby myślenia o nim, wywierające wpływ na szersze rzesze odbiorców. Później w samym utworze spróbujemy rozpoznać znaki czasu oraz zaangażowanie w dominujące dyskursy światopoglądowe i ideologiczne. Co ostatecznie pozwoli nam przejść do głębszej, bardziej atemporalnej interpretacji.

Taka kolejność może nieco dziwić, zakłada bowiem chronologiczną inwersję. Przecież najpierw powstaje dzieło, a dopiero potem następuje jego recepcja. W tym wypadku jednak warto zdecydować się na taki zabieg, gdyż umożliwi on dokonanie weryfikacji reakcji na utwór poprzez odniesienie do niego samego. Spowoduje to osadzenie wywodu w konkretnej rzeczywistości i uniknięcie budowania sensów nazbyt oderwanych, subiektywnych (dyskurs historyczny ma zawsze wymiar społeczny), co wywód bez wątpienia ożywi, a jednocześnie nie przeszkodzi pogłębieniu i poszerzeniu refleksji.

Gorąca dyskusja wokół filmu Wojciecha Smarzowskiego zogniskowała się wokół jednego wydarzenia i dwóch tematów. Mimo swej intensywności miała więc stosunkowo wąski zakres, gdyż możliwych płaszczyzn interpretacyjnych i możliwych pól refleksji związanych z tym utworem, na co wskazują także poprzednie rozdziały tej książki, było i jest przecież znacznie więcej.

Wydarzeniem, które wyraźnie wpłynęło na recepcję *Róży*, było niespodziewane, niezgodne z oczekiwaniami dziennikarzy, zignorowanie utworu w werdykcie jurorów Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w roku 2011. Przyznali oni jedynie nagrodę za najlepszą pierwszoplanową rolę męską Marcinowi Dorocińskiemu. Dzieło otrzymało natomiast prawie wszystkie nagrody pozaregulaminowe, w tym nagrodę dzien-

nikarzy oraz nagrodę za najdłużej oklaskiwaną projekcję. Miało to posmak ogólnopolskiego skandalu, nieco dyskredytującego świeżo wcielony w życie pomysł z międzynarodowym składem jury święta polskiego kina. Najważniejszymi nagrodami uhonorowało ono doceniony wcześniej w Wenecji obraz Jerzego Skolimowskiego *Essential Killing* (2011). W dyskusji, która się wokół tego faktu wywiązała, padło wiele opinii, sformułowano wiele protestów, uzasadnień i wytłumaczeń. Niektóre odwoływały się do kwestii środowiskowych. „Tegoroczny festiwalowy werdykt wpisuje się w trwającą już od dekady tradycję olewania Smarzowskiego” – zauważają Lech Kurpiewski i Robert Ziębiński⁵⁷. Jak już wspomniano, szukano powodów w poszerzeniu jury o osoby z zagranicy, nierozumiejące okoliczności historycznych. Krzysztof Varga komentował:

Otóż mniemam, że międzynarodowe jury, które w Gdyni decydowało o nagrodach, lyknęło film Skolimowskiego ze zwykłego lenistwa, jak sądzę, z niechęci do zrozumienia polskiego, lokalnego kontekstu⁵⁸.

Pojawiły się też tłumaczenia samych sprawców zamieszania. Jeden z jurorów, Andrzej Haliński, przekonywał np., iż *Róża* nie była najlepszą spośród festiwalowych propozycji, że zabrakło jej zarazem autentyczności i uniwersalności oraz że prezentowała niechcianą polską martyrologię. Zwrócił też uwagę na męczącą presję, jakiej poddani zostali członkowie jury w trakcie Festiwalu. Opowiadał:

Entuzjastyczne opinie w mediach i w Internecie, dodatkowe, organizowane w ostatniej chwili pokazy, kolejki po bilety, prawdziwe bitwy o miejsca. To tak jakby wszyscy chcieli na nas wymusić nagrodzenie tego filmu⁵⁹.

Nie mając możliwości, by przekonująco zweryfikować tę poddaną tak intensywniej publicystycznej „obróbce” kwestię, trzeba stwierdzić, iż, jak się wydaje, aspekt merytoryczny nie musiał odegrać w niej pierwszoplanowej roli. Można też dodać, iż, jak to zwykle bywa, całe zamieszanie pomogło filmowi, powiększając zainteresowanie publiczności i komentatorów.

Natomiast wspomniane dwa tematy, na których skupiła się recepcja *Róży*, znakomicie wpisały się w konsekwentnie wykreowany horyzont intelektualnych zainteresowań współczesności. Chodzi tu o masową przemoc wobec kobiet oraz kwestię losu stosunkowo niewielkiej grupy etnicznej (Mazurów) w relacji do potężnych wspólnot narodowych i państwowych, wśród których się narodziła i trwała. A wszystko to często w paradygmacie wykluczenia, który ma tendencję do sprowadzania dzieła sztuki do mniej lub bardziej poprawnego dyskursu i z tej poprawności wystawiania mu rachunku.

Symptomatyczną pod tym względem opinię na łamach „Krytyki Politycznej” przedstawił Witold Mrozek:

W *Róży* Wojciechowi Smarzowskiemu wszystko, co powiedziano w polskim kinie ostatnich dwóch dekad o II wojnie światowej i początkach nowej Polski, udało się przeskoczyć nie tylko poziomem artystycznym, ale też niespotykaną dotąd na naszych ekranach perspektywą płciową, klasową i etniczną⁶⁰.

Stwierdzenie to, zrównujące w istocie znaczenie wartości artystycznych i ideologicznych w utworze filmowym, nie jest tylko wyrazem uwagi dla lewicowej frazeologii, lecz realną deklaracją wartości, podzielaną w mniejszym lub większym stopniu przez znaczącą część komentatorów. Konsekwencją

takiego stawiania sprawy mogło być – i po części było – uprzedmiotowienie, a czasem zniekształcenie filmowego przekazu, mogły być interpretacje oderwane od materii dzieła oraz formułowanie dość ostrych, a wyraźnie nietrafionych zarzutów. W Polsce roku 2011 znakomita większość krytyków filmowych reprezentowała przekonania lewicowe bądź liberalno-lewicowe, podobnie zresztą jak niemal wszystkie redakcje czasopism i portali, dla których oni pracowali. Jednakże ci ideologicznie bardziej letni, a przy tym wrażliwsi na walory artystyczne, docenili film ze względu na użyty język i ujęcie tematyki. Bez uprzedzeń namyślali się nad materią dzieła. Krzysztof Varga pisał w „Dużym Formacie” o zanurzeniu *Róży* w polskość:

Nie mieliśmy od lat w naszej kinematografii tak dojmującego filmu o Polsce, nie mieliśmy przynajmniej od poprzedniego filmu Smarzowskiego – *Dom zły*, w którym upiorna zagroda Dziabasów była Polską do szczęsianu, a zło i przemoc, które się tam działy, były czysto polskiej proweniencji, bo zło, choć uniwersalne, ma swoje lokalne emblematy. A sam Smarzowski to jest dzisiaj najbardziej polski reżyser, który Polską się przejmuje, który Polskę drąży, który od Polski uwolnić się nie umie, jego filmy to jest dziś właśnie „nowa szkoła polska”: bezlitosna, dołująca, przejmująca, ważna jak alfabet, bez którego nie potrafilibyśmy się porozumiewać⁶¹.

W tych słowach, nawiasem mówiąc, swoje odzwierciedlenie znajduje wyrażane wielokrotnie w tej pracy przekonanie o prymacie spraw wewnątrzpolskich w filmie, którego tytułową bohaterką jest mazurska chłopka. Takich potwierdzeń, często formułowanych jako zarzut, można zresztą znaleźć znacznie więcej.

Lech Kurpiewski i Robert Ziębiński w „Newsweeku” zastanawiają się nad kontekstem kina gatunków:

Róża to opowieść o miłości w czasach zarazy, miłości nie-możliwej, ale jakoś spełnionej. To klasyczny wręcz melo-dramat, tyle że rozgrywający się w post-apokaliptycznej scenerii. Reżyser świadomie sięgnął po klisze charaktery-styczne dla kina gatunkowego. W *Róży* widać też wyraźne odwołania do westernu, ale Smarzowski zainscenizował je po swojemu⁶².

Krzysztof Świrek zaś na łamach „Kina” wskazuje na unik-nięcie przez twórców filmu ryzyka kulturowej stereotypizacji przekazu:

Niezwykłość postaci Tadeusza objawia się właśnie w upor-czywym trwaniu przy najmniej spektakularnym rodzaju męstwa, takim, które nie realizuje się poprzez pryncypialne odrzucenie otaczającej rzeczywistości, ale próbę działania wedle jej zasad, jednak bez przekraczania pewnej funda-mentalnej granicy. To nowe bohaterstwo, bardziej prywat-ne [...]. Ostatecznie jednak kształt tego bohaterstwa zawiera się w uczuciu łączącym Tadeusza z Różą, tak samo trud-nym dla obu postaci⁶³.

Te i im podobne teksty starają się głębiej sproblematyzować refleksję, uchwycić wielowarstwowość znaczeniową utworu, ukazać go jako niezwykle fenomen kina. Oczywiście pojawiają się w nich także wspomniane kluczowe tematy (przemoc wo-bec kobiet i los Mazurów), czasem wpisane w szerszy kontekst i rozwinięte bardziej twórczo, a czasem reprodukowane wedle

intelektualnego schematu. Na przykład Świrek kwestię mazurską ujmuje tak:

[...] poprzez problem Mazurów przyglądamy się drobnej części procesu, który w ciągu zaledwie kilku lat ograbił polskie społeczeństwo z wielkiego skarbu kulturowej i etnicznej różnorodności. Problem owej katastrofy, polegającej na uczynieniu z polskiego państwa etnicznego monolitu, nadal domaga się głębszego rozpoznania w kinie, a nie sprzyjała jego przeżyciu ani postawa władz komunistycznej Polski, chętnie używających nacjonalistycznego frazesu, ani rzeczywiste odrodzenie nacjonalizmu u schyłku poprzedniego stulecia⁶⁴.

Jak widać, autor, zauważając istotny problem, ostatecznie dochodzi do – przy rozmaitych okazjach chętnie podnoszonego przez lewicę – problemu nacjonalizmu.

Z kolei ci z krytyków (lub osób wcielających się w tę rolę), których można nazwać bardziej zaangażowanymi ideologicznie, wyrazili szereg wątpliwości, a nawet dezaprobatę dla filmu Smarzowskiego. W ten sposób można na przykład skomentować następującą wypowiedź Weroniki Szczawińskiej:

[...] bardzo zastanawiające jest to, że film, który ma podjąć zapomnianą historię Mazurów i tragiczną historię Mazurek, jest opowiadany z punktu widzenia Polaka, najczystsze z czystych, bo to jest inteligent z powstania warszawskiego, z żoną utraconą, zgwałconą, zamordowaną, która pojawia się w migawkach, i też jest przepiękną inteligentką z Warszawy. Więc mamy do czynienia z podwójną uzurpacją: nie Róża, a Tadeusz, i nie Mazurzy, a powstańcy⁶⁵.

Podobnie – uwagę Agaty Czarnackiej:

Nie wiem, czy *Róża* mówi nam coś ważnego o gwałtach, bo reżyser nie przyjmuje kobiecej perspektywy. Nie zajmuje się tym, jak kobieta przeżywa gwałt. [...] To jest strasznie męski film. [...] *Róża* to jest kolejny film o świętości AK, tym razem w kontekście poszanowania dla tych wszystkich bardzo miłych współczesnych tematów. Kolejny teoretycznie postępowy, teoretycznie stojący po stronie kobiet film, który pozwala reżyserowi seryjnie pokazywać przemoc wobec kobiet⁶⁶.

Zbliżony ton znaleźć można w nielicznych jeszcze tekstach naukowych, jak choćby w artykule Agnieszki Morstin:

Okaleczona jako filmowa protagonistka Róża wydaje się okaleczona również jako postać dramatu, w którym głównie milczy. Jej cierpienie jest przedmiotem naszego spojrzenia; zostaje nam przedstawione, ale brak tu opowieści o tym cierpieniu. O ileż głębszy byłby film Smarzowskiego, gdybyśmy mieli dostęp do przeżyć bohaterki⁶⁷.

Wspólnym mianownikiem tych krytycznych uwag jest przekonanie ich autorek o konieczności realizacji misji, której celem miałyby być emancypacja wizerunku wykluczonego wobec samoświadomości kultury dominującej. Charakter aksjomatu zyskują w tym ujęciu dwa przeświadczenia. Pierwsze dotyczy nieusuwalnego i permanentnego konfliktu między grupami społecznymi, płciami itp., drugie zaś – roli przekazów artystycznych jako ważnego narzędzia w politycznym procesie urzeczywistniania bardziej sprawiedliwego porządku, w któ-

rzym zlikwidowane zostaną wszelkie różnicowania i bariery społeczne, a co za tym idzie – wygasną lub przynajmniej stracą na ostrości wspomniane konflikty. Przy czym wynikające z takiego myślenia zagrożenie wąską utylitarnością, zinstrumentalizowaniem i odindywidualizowaniem kultury nie jest brane pod uwagę. W tej sytuacji nie może dziwić fakt, iż skoro twórca udziału w tej wizji i tej misji nie przyjmuje, to niezależnie od wszystkiego jego dzieło uzyska negatywną ocenę. Paradoksalnie dyskwalifikujące okazało się właśnie to, co uchodziło dotąd za szczególnie cenne w dziedzinie sztuki filmowej – autentyczna indywidualność. Smarzowski nakręcił historię z perspektywy męskiej i polskiej, a zatem własnej, można by rzec – autorskiej.

Inny wspólny mianownik powyżej przywołanych tekstów stanowi odwołanie do *Jak być kochaną* (1964) Wojciecha Jerzego Hasa. Odwołanie to, co już wcześniej zauważyliśmy, jest w pełni uzasadnione i ciekawe, lecz sposób jego ujęcia eliminuje wieloznaczność oraz żywotność intertekstualnej relacji. Problem sprowadzony zostaje do znanych już opozycji.

Róża pojawia się jako ta ciemna strona antytezy ze względu na swe zanurzenie w tradycyjnej perspektywie widzenia świata. „U Smarzowskiego podział ról historyczno-kulturowych jest tradycyjny. Kobieta to ofiara, mężczyzna to rycerz” – powiada Morstin⁶⁸. Wspomina też, co jest treścią umieszczonego nieco wyżej cytatu, o milczącym cierpieniu kobiety i zewnętrznej wobec niego perspektywie narracyjnej. Postać głównego bohatera postrzega jako element niespójności. Tadeusz ma być reprezentantem myślenia popkulturowego (amerykańskiego), niespójnego ze skomplikowanymi dyskursami historycznymi (europejskimi), wśród których się pojawia⁶⁹. W odniesieniu do *Jak być kochaną* natomiast wypowiada następującą opinię: „O wyjątko-

wości i oryginalności filmu Hasa decyduje więc fakt, że autentyczne, choć niewidoczne dla postronnych bohaterstwo cechuje tu postawę kobiety⁷⁰. Wskazuje też bardzo dobitnie na przenicowanie i degradację męskiego etosu heroicznego, dokonane za pośrednictwem postaci ukrywanego przez Felicję aktora Wiktorą Rawicza⁷¹.

Paradoksalnie tak formułowana argumentacja prowadzi do uznania obecności i pozytywnego waloru etosu heroicznego, w innych miejscach zwalczanego jako przejaw myślenia tradycyjnego. Następuje jedynie zmiana jego podmiotu – zamiast mężczyzny pojawia się kobieta, a co za tym idzie – także zmiana w sposobie jego przejawiania się: widowiskowość przeradza się w dyskrecjonalność. Jednocześnie z dekonstrukcją trwa zatem rekonstrukcja i proces ten okazuje się ważniejszy od komplikowania przekazu, np. od świadomości, że owo bohaterstwo kobiety trudno uznać za rzeczywiście nieskazitelne.

W ogóle wywód Morstin ma charakter ściśle wartościujący. Analiza filmów zostaje temu wartościowaniu podporządkowana. Autorka ujawnia zresztą podstawowe kryterium. „Prawda jest jednak po stronie tych, którzy milczą, zaś powinnością artysty jest ukazanie tej prawdy”⁷². Jest to krótki manifest, zresztą paradoksalnie bardzo tradycyjny, gdyż używa klasycznego pojęcia prawdy i mówi o obowiązkach artysty wobec niej. Nie tyle manifest estetyczny, choć uwaga o powinności wyrażenia prawdy przez artystę mogłaby jeszcze na to wskazywać, ile ideologiczny, gdyż prawda – zgodnie z postulatami lewicy – utożsamiona zostaje z głosem wykluczonych, a więc pojmowana stosunkowo wąsko, częściowo.

Świadectwa nazbyt ograniczonej, zagrażającej zafałszowaniem sensów perspektywy, z jakiej patrzą na *Różę* autorzy głównie spod znaku „Krytyki Politycznej”, można by mnożyć.

Nie zawsze są to przy tym poglądy całkowicie negujące przekaz utworu. Docenia się na ogół samo podjęcie tematu, przełamanie tabu zarówno w kwestii wojennych gwałtów, jak i losu Mazurów. W tekstach tych autorów pojawiają się także uwagi cenne. Taki komentarz można by na przykład sformułować w odniesieniu do wątpliwości, które wyraża Kinga Dunin. Zastanawia ją natura zainteresowania publiczności obrazami przemocy. „Przemoc, szczególnie przemoc wobec kobiet – mówi – ma dla mnie zawsze wymiar pornograficzny. Ona rajcuje ludzi. Z przemocą pokazywaną tak naturalistycznie trzeba bardzo uważać”⁷³. To problem charakterystyczny dla współczesnej kultury popularnej (Dunin słusznie przywołuje w tym kontekście temat Holocaustu)⁷⁴, w wypadku filmów Smarzowskiego zauważany przez krytyków już wcześniej. U niej ma on oczywiście ideologiczne zabarwienie feministyczne, ale pozostaje przecież w obrębie autentycznych zagadnień kulturoznawczych i socjologicznych. Dyskutantka w istocie jednak poza ogólnym wywołaniem problemu nie czyni nic więcej. Robi to natomiast Justyna Jaworska, która wyraźnie odrzuca takie wątpliwości w stosunku do *Róży*, wskazując na brak wizualnej widowiskowości obrazów przemocy seksualnej oraz empatyczny charakter przyjętej przez twórcę perspektywy⁷⁵.

Podobny gorset interpretacyjny pojawia się w tekstach publikowanych w raczkującej w latach 2011–2012 prasie prawicowej – tak przynajmniej dość umownie się ją w Polsce nazywa. Nie chodzi tu – jak w przypadku inspiracji lewicowych – o presję systemu idei, lecz raczej o oddziaływanie zespołu poglądów społeczno-politycznych, autodefiniowanych przez to środowisko jako patriotyczne. Skłaniają one autorów do skupienia się na wyselekcjonowanych wątkach omawianego utworu. Piotr Gociek pisze:

Róża jest bardzo mocno zakotwiczona w konkretnym punkcie naszej historii i wskazuje jasno na sprawców. Pierwszy raz w polskim filmie tak uczciwie i drastycznie pokazane zostały zbrodnie Armii Czerwonej, sowieckich maruderów i zwykłych bandytów podających się za wyzwolicieli. Także obraz polskich bojowników „o wolność i demokrację” kroczących u boku czerwonoarmistów jest do bólu prawdziwy⁷⁶.

Nawet jeśli można się z autorem zgodzić, to trzeba stwierdzić, iż mamy do czynienia z naskórkowym i podporządkowanym strategii historyczno-politycznej perswazji spojrzeniem na dzieło Smarzowskiego. Tym bardziej że w tym krótkim tekście wiele więcej nie znajdziemy. Liczy się więc przede wszystkim przesłanie antykomunistyczne i afirmacja postaci niezłomnego akowca jako konieczna errata do relatywistycznych obrazów historii. Film, którego istota jest znacznie głębsza, staje się w tym ujęciu po raz kolejny li tylko narzędziem. Narzędziem, które jedna strona (ta lewicowa) uznała za nieprzydatne, druga zaś – w sumie niewiele się nad tym zastanawiając i niespecjalnie z niego korzystając – wręcz przeciwnie.

To znaczące uprzedmiotowienie przekazu *Róży* w recepcji krytycznej (po części także naukowej) wynikało z charakterystyki współczesnego życia kulturalnego. Silniej niż kiedykolwiek – poza okresami totalitarnej instrumentalizacji – objawia się w nim prymat wartości ideologicznych nad artystycznymi. Dzieło jako unikatowe zjawisko poetyckie i zindywidualizowany dyskurs o świecie, dzieło jako zagadka dla interpretatora ustępuje miejsca dziełu rozumianemu jako egzemplifikacja zjawisk ogólnych oraz perswazja na rzecz określonych wartości i określonej wizji rzeczywistości. Ale istnieje tu sprzężenie

zwrotne, gdyż Smarzowski swoim filmem dość bezceremonialnie wkroczył w obszary najsilniej narażone na uruchomienie ideologicznych klisz. Zdecydował się na nośne tematy – te, które wcześniej zostały wymienione – i zajął się nimi po swojemu, tylko w pewnym stopniu wpisując się w zastane dyskursy. Wykazał się odwagą, ale też naraził się właśnie na interpretacyjne uprzedmiotowienie przekazu, jego znaczeniowe spłaszczenie, a nawet przeinaczenie.

Publicyści lewicowi i prawicowi dokonali w istocie zbieżnego odczytania *Róży*, choć ci z lewej strony poświęcili mu zdecydowanie więcej uwagi i lepiej sformułowali swoje zdanie. Pierwsi inkryminowali go za swoisty tradycjonalizm, drudzy chwalili za afirmację wartości heroicznych, pierwsi ganili za nazbyt uproszczony obraz historii, drudzy chwalili za brak jej relatywizowania. Obie strony, choć z różnych przyczyn, doceniły bezkompromisową ewokację wojennego zła.

Mazurska historia Smarzowskiego nie jest jednak tak prostą układanką, jak mogłoby z ich rozważań wynikać. *Róża* daleko wykracza poza narzucone definicje i sposoby myślenia, tylko po części się nimi przejmując. Zauważa to Agata Czarnacka, mówiąc o tradycjonalizmie utworu i jednocześnie z przekazem wspominając o towarzyszącym temu tradycjonalizmowi „poszanowaniu dla tych wszystkich bardzo miłych współczesnych tematów”⁷⁷. Owszem, autor dokonuje koncesji na rzecz poprawności, ale pozostawia je przede wszystkim na poziomie intelektualnego dyskursu historycznego, który nie pełni najważniejszej roli w jego filmie. Cały dotychczasowy wywód ma prowadzić do konstatacji, iż sfera symboliczna, emocjonalna, filiacje kulturowe, odniesienia religijne czy schematy gatunkowe, na których się opiera, pozostają wobec niego autonomiczne, szersze w swym oddziaływaniu.

Z jednej strony – kwestia gwałtów, a z drugiej – obraz losu Mazurów, tak przecież wyeksponowane i dojmujące, nie funkcjonują same w sobie, lecz podporządkowane zostają wewnętrznej historii polskiego inteligenta, który jest świadkiem i uczestnikiem apokaliptycznego widowiska wojny i kształtowania nowej powojennej rzeczywistości, który w pewnym sensie staje się emanacją pokolenia o doświadczeniu może najbardziej przejmująco wyrażonym przez młodych poetów-żołnierzy tamtego okresu. By to stwierdzić, wystarczy przywołać urywki – *nomen omen* – *Pokolenia* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego:

Ludzie w snach ciężkich jak w klatkach krzyczą.
Usta ściśnięte mamy, twarz wilczą,
czuwając w dzień, słuchając w noc.
Pod ziemią drżą strumyki – słychać –
Krew tak nabiera w żyłach milczenia,
ciągną korzenie krew, z liści pada
rosa czerwona. I przestrzeń wzdycha.

albo:

Nas nauczono. Nie ma sumienia.
W jamach żyjemy strachem zaryci,
w grozie drążymy mroczne miłości,
własne posągi – źli troglodyci.

Manifestuje się tu świadomość katastrofy świata na zewnątrz, ale także świadomość wewnętrznego zranienia, огоło-cenia, przedśmiertnego paraliżu. To jest punkt wyjścia do postrzegania doświadczenia bohatera, choć nie punkt dojścia, bo wszak wiemy, iż nie został on zbudowany z materii postroman-

tycznej, nie podlega też znaczącej dezintegracji, trwa w swej nieupozowanej heroicznosci.

To poczucie katastrofy odnosi się także do tragicznej sytuacji braku możliwości fizycznego ocalenia siebie w swej osobowej integralności w obliczu brutalnie wprowadzanego nowego porządku rzeczywistości. To przeżycie dość powszechne, a dodatkowo wyostrowane w zbiorowej pamięci poprzez dokonane po roku 1989 kulturowe uprzywilejowanie mitu AK, uprzywilejowanie – dodajmy – całkowicie zrozumiałe i uzasadnione, choć nie nazbyt intensywnie realizowane.

Róża opowiada wielopoziomowo właśnie o tym traumatycznym przeżyciu, postrzegając bohatera jako członka i reprezentanta określonej zbiorowości w określonym czasie. Treścią tego przeżycia jest wydziedziczenie, o którym wspominaliśmy we wstępie jako o jednym z głównych tematów filmu. A jeśli tak, to trzeba rzecz jasna spróbować zastanowić się, na czym ono w istocie polega.

Otóż przedwojennego inteligenta, takiego jak Tadeusz, można nazwać człowiekiem zakorzenionym. Zakorzeniony on był – najczęściej niezależnie od swych konkretnych poglądów społecznych, politycznych czy religijnych – w kilkusetletnie dziedzictwo polskiej kultury, wyrażającej się w chrześcijaństwie, idei niepodległościowej i wolnościowej, w wysokiej pozycji tradycji romantycznej, w zinterioryzowanym poczuciu wartości honoru. Zakorzenienie to wsparte zostało bardzo intensywnie przez międzywojenny model edukacji i uczestnictwa w kulturze, poprzez kreowanie wzorców osobowych, utrwalanie systemów wartości⁷⁸. Były akowiec, nie taki już młody, a więc dojrzewający nie w czasie wojny i okupacji, lecz wcześniej, niezmiennie niesie w sobie obraz tamtego uporządkowanego świata. Ujawnia się w nim ten świat bardzo wyraźnie:

w jego odruchach, sposobie bycia, we w pełni świadomej postawie, aż wreszcie w słowach. „Taką Polskę – odpowiada przesłuchującemu go ubekowi, gdy ten roztacza przed nim pejzaż nowej, monokulturowej i zideologizowanej ojczyzny – to nie ze mną, towarzyszu”. Ujawnia się oczywiście ze spowodowanym przez wojnę uszczerbkiem, który stanowi choćby pewna łatwość posługiwania się przemocą, a nawet zabijania. Bohater przenosi go w sobie przez tryby hitlerowskiej niewoli i kilkuletniej walki (włącznie z Powstaniem), aby poddany on został ostatecznej próbie w realiach tużpowojennych Mazur. Próba kończy się powodzeniem – protagonista ocala swe duchowe ukształtowanie, co jednocześnie powoduje wypchnięcie go z rzeczywistości.

Sam wybór Mazur jako miejsca osiedlenia jest już pod tym względem znaczący. Po pierwsze, w ten sposób Tadeusz usuwa się na margines – wcześniej w jakiś sposób związany był ze stolicą – chce zatrzeć ślady swej obecności i zewnętrznej tożsamości, właściwie ucieka. Po drugie, ponieważ przyjeżdża sam, a z czasem dowiadujemy się, iż z rodziny został mu tylko stryj zesłany pod Wierchojańsk. Nie występuje w naturalnej przestrzeni międzyludzkiej. Jego relacje z dawnym, przyjaznym mu, światem ograniczają się do skrzętnie ukrywanych i sporadycznych kontaktów z przypadkowo spotkanym kolegą z konspiracji, a obecnie lekarzem w ludowym wojsku. Być może na początku chodzi mu tylko o fizyczne przetrwanie. Jednakże poznawszy Różę, odnajduje ukrytą łączność z dawnym życiem (restytucja postaci Anny), podejmuje próbę ułożenia się z nową rzeczywistością, próbę możliwie minimalistyczną, ograniczającą się do skrycia się w sferę prywatności. „Jak bym był wrogiem klasowym, wysadzałbym pociągi, a nie rozbrajał miny” – mówi znajomemu ubekowi. Przedsięwzięcie kończy się fia-

skiem. Mogłoby się ono powieść tylko pod warunkiem przemiany bohatera, porzucenia dawnej tożsamości, owego zinteryoryzowanego obrazu uporządkowanego świata. Otaczająca rzeczywistość wymusza – szczególnie na żołnierzach AK, z góry postrzeganych jako przedstawiciele „starego porządku” – jasną deklarację wierności – wierności nowej władzy i jej nowej etyce albo wierności wyznawanym wcześniej wartościom. Odpowiedź postawionego przed takim wyborem Tadeusza jest jasna.

Niezależnie od tej odpowiedzi wydziedziczenie musi się dokonać. Gdyby protagonista przystał na propozycję współpracy z UB, unieważniłby swój świat wewnętrzny. A ponieważ bez wahania podjął decyzję odwrotną, musiał w finale opowieści opuścić świat zewnętrzny, do którego zmienionej formy – jak ujął to jeden z ubeków – się nie nadawał.

Szczególnego znaczenia w tym dyskursie nabiera scena ostatniego spotkania z Władkiem na podwórku gospodarstwa Róży. Ma ona wielką siłę wyrazu i takie same konsekwencje znaczeniowe, które mogą być czytane w kontekście innych filmów Smarzowskiego, a także w szerokim kontekście historycznym. Przesiedleńiec z podwileńskiej wsi, który razem z rodziną objął sąsiednie opuszczone gospodarstwo, przychodzi do Tadeusza po pomoc. Zawarte zostaje między nimi przymierze. Następuje współdziałanie, choć przedstawiciel ludu stara się unikać bardziej ryzykownych poczynań, które nieobce są byłemu żołnierzowi. W końcu dochodzi jednak do nieporozumienia, a nawet do zerwania owego, zdawało się, jakże obopólnie korzystnego przymierza. Gdy banda Wasyla spaliła Władkowi dom, a potem zgwałciła jego żonę, postanawia on wraz z rodziną opuścić nieprzyjazną ziemię. Mężczyźni rozstają się bez słowa i nigdy już ze sobą słowa nie zamieniają. Kością niezgody



staje się postawa Tadeusza. W oczach chłopca to jego niezłomność, odwaga, gwałtowne reakcje z bronią w ręku, chęć pomocy Mazurom ściągą na nich nieszczęścia. Pragmatyzm ściera się z idealizmem, wąski horyzont – z szerokim, mentalność przetrwania – z imperatywem wolności i wierności zasadom, krzewiące się życie – ze stygmatem śmierci i perspektywą wieczności, plebejskość – z inteligenckością? Jeśli nawet tak, to nie ma u Smarzowskiego oczywistego waloryzowania.

Kiedy w owej finałowej scenie Tadeusz widzi gospodarstwo Róży, po jej śmierci przynależne Jadwidze, a zajęte przez Władka, gdy widzi miejsce odradzającego się życia i pracy, a jednocześnie miejsce upokorzenia prawowitej właścicielki, nie czyni niczego, by naprawić zło, by zlikwidować niesprawiedliwość, by dokonać kolejnego dramatycznego zwrotu. W wymianie spojrzeń z nowym gospodarzem dokonuje się rezygnacja z czynnej interwencji, a nawet z osądu. Pojawia się tylko pogłębiona obcość. Pomiedzy dawnymi sprzymierzeńcami wyrasta mur. Ostatecznie rozczarowany porządkiem rzeczy

główny bohater dokonuje gestu wycofania się ze świata. Znika z horyzontu nowej Polski, która staje się miejscem zarządzanym przez brutalną władzę, a zamieszkanym przez nastawiony na biologiczne przetrwanie, wykorzeniony z wartości, pozbawiony etycznych wzorców lud.

Ten obraz można uznać za zwieńczenie całego dyskursu historycznego kreowanego przez autora *Wesela* i *Domu złego*, zwieńczenie trochę *à rebours*, gdyż dokonujące się poprzez dojsście do źródła. Dyskurs ten okazał się bowiem swoistą drogą pod prąd. W pierwszym z wymienionych przed chwilą filmów pojawia się karykaturalna panorama współczesności jako pandemonium hipokryzji, pretensjonalności, cwaniactwa, wulgarności, głębokich kompleksów, tandety, chciwości, brutalności, pijactwa... Kluczowe dla nas jest w tym wypadku odwołanie do arcydramatu Stanisława Wyspiańskiego. Tam spotyka się ze sobą lud i krakowska inteligencja, dwa światy niedojrzałe, odległe od siebie, niezdolne do wspólnego działania, ale zarazem tworzące całość. W filmie pojawia się już tylko osamotniony lud. Są zdegenerowani potomkowie Władka, nie ma potomków Tadeusza. A na obrzeżach tego świata czai się bezwzględna przemoc mafijnych demonów oraz całkowita demoralizacja niewiele się od tamtych różniących przedstawicieli władzy. Z kolei w *Domu złym* mamy do czynienia z rzeczywistością wypłukaną z jakiegokolwiek porządku wartości, zarówno wśród ludu, jak i mocno jeszcze dzierżące władzę, zainstalowanego po wojnie aparatu ucisku. Jest to świat całkowicie zafałszowany, podszyty zbrodnią, skrajnym egoizmem, bezwzględnością i słabością. Jednostka, która próbuje odwołać się do elementarnego porządku wartości – oficer MO – nie ma szans, skazana jest na sromotną klęskę. Sytuacja znajduje się pod pełną kontrolą owego nowego porządku, który entuzjastycznie i bez zaha-

mowań ustanawiał dawny znajomy Tadeusza z AL, nowego porządku, który okazuje się sprawnym narzędziem władzy, gdyż wywołuje etyczny bezład i bezwład, a więc w rezultacie zniewala lud, czyni go niezdolnym do uzyskania perspektywy etycznej.

O skutkach wojennej i powojennej utraty elit mówi się i pisze bez przerwy. To swoisty aksjomat współczesnej publicystyki historycznej. Czasem nawet wytrych. Dramat ów pokazuje Smarzewski w *Róży*, a jego skutki – w filmach poprzednich. Społeczeństwo z uciętą głową – oto obraz Polaków wylaniający się z tej filmowej opowieści. Nie brak mu swoistego przyczernienia, za które reżyser jest często ganiony, ale jednocześnie nie brak mu precyzji i autentyczności, nie brak mu głębokiego zaangażowania i nie brak waloru katartycznej poetyckiej syntezy.

Jednym z elementów składających się na tę syntezę jest występująca w *Róży* postać małomiasteczkowego specjalisty od ciemnych interesów, kontrolującego miejscowy handel, w tym handel walutą, a właściwie wszelaką działalność zarobkową. Tadeusz dostrzega w lustrze, że golący go fryzjer, który na chwilę przerwał swoją pracę, skwapliwie wypłaca mu haracz. To z nim Tadeusz załatwia wszelkie interesy, jemu sprzedaje znalezione dolary, od niego dwukrotnie kupuje ten sam rower. Człowiek ten w sekwencji śledztwa okazuje się pracownikiem UB. Właśnie on w trakcie zestawionych w jeden montażowy ciąg przesłuchań zwraca się do bohatera z ironiczną uwagą: „Opłacało się ożenić, co?”. Także on stwierdza nieprzystawalność niezłomnego akowca do bezwzględnych reguł nowego świata.

Poprzez tę postać pokazany został proces przejęcia przez instalującą się nową elitę władzy kontroli nad ukrytym za fasadą ideologii światem interesów, także interesów nielegalnych.



Było to o tyle łatwe, że nader często naturalne. Świadczy o tym nawet ukształtowanie fizjonomii interesującej nas postaci.

To zblatowanie ze światem przestępczym, ta umiejętność odnajdywania się, podporządkowania sobie, a nawet organizowania brudnych interesów, okazała się w wypadku tej elity wartością trwalszą niż ideologia i trwalszą nawet niż absolutna władza polityczna. W III RP *status quo* zostało pod tym względem w dużej mierze zachowane. Przepływ funkcjonariuszy ancien régime'u do świata biznesu, przede wszystkim do jego mrocznych rejonów, stał się ważnym tematem we współczesnym *Róży* polskim kinie – żeby wspomnieć choćby *Uwikłanie* (2011) Jacka Bromskiego czy *Układ zamknięty* (2013) Ryszarda Bugajskiego. A zatem także i tu Smarzowski okazał się tym, który schodzi do fundamentów, odsłania korzenie zła. Pokazuje on, jak bardzo wszechobecność tego zła, szczególnie w jego wymiarze społecznym i ekonomicznym, powiązana jest z czasem instalacji komunizmu w Polsce. Siła sukcesu *Róży* tkwi między innymi w takim ukształtowaniu dyskursu historyczne-

go, by odbijał się on we współczesności i przez to stawał się atrakcyjny i zrozumiały.

W odniesieniu do tak konstruowanego opowiadania ani perspektywa męska, ani polska nie stanowią uzurpacji, jeżeli w ogóle można używać podobnych kategorii, lecz naturalną konsekwencję dyskursu. Można oczywiście – jak wspominał wyżej krytycznie nastawione autorki – zgłaszać pretensje, że w polskim kinie za rzadko lub w nieodpowiedni sposób pojawia się w relacji do wojennej przeszłości perspektywa inna, np. perspektywa kobiety, dziecka, cywila, członka etnicznej mniejszości itp. Gdyby jednak stawiać takie zarzuty Smarzowskiemu, to trzeba by go potraktować jako „artystę do wynajęcia”, realizującego zamówione tematy w sposób zgodny z zapotrzebowaniem i aktualnymi trendami⁷⁹. Tymczasem zapracował on sobie na zupełnie inny status, wyjątkowy dzisiaj w kinie status artysty-autora. Autentyczność tego statusu wypada uznać za trudną do przecenienia wartość.

Zresztą obraz filmowego świata *Róży* podlega w oglądzie publicystek i badaczek daleko posuniętym uproszczeniom. Gdy przywoła się np. uwagę o obrazie kobiety jako ofiary, a mężczyzny jako rycerza – tak to przecież nie bez ironii ujęła Agnieszka Morstin – to musi pojawić się refleksja o manifestującej się w tym sformułowaniu przewadze negatywnego feministycznego stereotypu nad realną analizą materii filmowej. Owszem – o czym już szerzej mówiliśmy – Róża ukształtowana zostaje jako postać w pewnym sensie drugoplanowa, część historii Tadeusza, lecz nie oznacza to wcale całkowitej bierności i podporządkowania. O ile tylko w świecie tak zdehumanizowanym i poddanym tak wielkiej presji siły fizycznej kobieta może nie być ofiarą, o tyle bohaterka nią nie jest. Zaświadcza o tym samodzielna decyzja o odmowie podpisania deklaracji



polskości⁸⁰ czy skuteczne doprowadzenie do finału zamiaru ożenienia Tadeusza z Jadwigą⁸¹. A może przede wszystkim samo otwarcie się na osobę byłego polskiego żołnierza, choć tu sprawę komplikuje użycie przez autora do portretowania miłości konwencji romantycznej, ze swej natury arealistycznej. Co więcej, najbardziej zajadły prześladowca Róży, enkawudowski watażka Wasyl, ginie z ręki wprawdzie nie samej Róży, lecz jej córki, także przecież kobiety. Ta aktywność kobiety nie wywołuje większego oporu mężczyzny, a więc symetrycznie do niej ukształtowane zostają pewne elementy męskiej bierności, swojej uległości, a nawet gotowości do przyjęcia pomocy. Relacja Róży i Tadeusza bardziej niż stosunek ofiary i przybywającego jej na ratunek rycerza-wybawcy-opiekuna przypomina głęboko i intensywnie przeżywane, harmonijne przymierze, w którym pewne różnicowanie ról wynika z odmienności płci, ale też w którym owa odmienność nie rujnuje spotkania ludzkich indywidualności i doświadczeń.

Wyróżniającą się na tle przywoływanych wyżej autorek głębią i trzeźwością spojrzenia Justyna Jaworska komentuje to w następujący sposób:

Jego [tj. Smarzowskiego – A.S.] nowatorstwo polega [...] na tym, że w centrum wydarzeń umieszcza męskiego, nawet bardzo męskiego, ale zarazem empatycznego obserwatora. Spojrzenie Tadeusza nie przenika kobiecości (która pozostaje dla niego tajemnicą i znakiem ofiary, dlatego jest święta), ale zarazem nie jest „fallocentryczne” w tym sensie, że nie narzuca dominacji⁸².

I mimo używania feministycznego żargonu trafia w punkt.

Wspomnieliśmy, że występują w *Róży* rzeczywiste koncesje na rzecz ideologicznej poprawności, zamkniętej w lewicowe lub lewicowo-liberalne kanony myślenia. Miały się one sytuować właśnie w sferze intelektualnego dyskursu, wyważania racji, a w szczególności – racji historycznych. I tak rzeczywiście jest. A dotyczy to nade wszystko kwestii Mazurów, tak bardzo zajmującej wielu wypowiadających się o filmie, tak przy tym nośnej.

W utworze pojawiają się oni jako miejscowa grupa etniczna poddana represjom przez sowieckie wojsko, rozmaite bandy – sowieckie⁸³ i polskie oraz przez formowaną przez Sowietów nową polską władzę. Traktowani są jako ludność niemiecka, odpowiedzialna za wywołanie wojny i hitlerowskie zbrodnie, a więc jako obiekt słusznej zemsty. Dodatkowo fakt, iż władza komunistyczna zmierza do stworzenia z powojennej Polski państwa monolitycznego narodowościowo – o czym wprost mówi Tadeuszowi ubek Kazik – powoduje strategię wypychania ich z własnej ziemi, masowego wywłaszczania i przymuszania do emigracji do Niemiec. Nie ma więc chęci do przeko-

nywania Mazurów do nowej władzy, nie ma chęci do wdawania się w szczegółową analizę konkretnych ludzkich przypadków. Bezradność mazurskich autochtonów w obliczu tragedii (masowych gwałtów, wysiedleń, głodu, szabrownictwa, przymusowej polonizacji)⁸⁴ pogłębia fakt, iż prawie nie ma wśród nich młodych mężczyzn. I właśnie ukazanie tej bezradności i tego wielopostaciowego cierpienia, dotąd przemilczanego, wpisuje się w strategię oddania głosu wykluczonym.

Nie jest jednak tak, aby Smarzowski pomijał historyczne komplikacje, całkowicie idealizował obraz tej społeczności, dawał wyraz pogładowi, że „prawda jest po stronie tych, którzy milczą” i w ten sposób ignorował jej złożoność. Pokazuje przecież wyrzucenie Róży na margines wspólnoty w związku ze sposobem, w jaki ratowała siebie, córkę i majątek w newralgicznym momencie przejścia frontu i pobytu czerwonoarmistów w jej gospodarstwie⁸⁵. Ustami antymazurskiego rezonera, Kazika, podaje informację o powszechnym poparciu Mazurów dla Hitlera⁸⁶. Niestety fakt, że wspomina o tym postać jednoznacznie negatywna, znacząco stępia ostrze tej uwagi. Kreuje postać pastora, który – nie będąc Mazurem, ale od dawna żyjąc i pracując wśród tych ludzi – zdobywa się na głębsze i niejednostronne rozumienie sytuacji. Reżyser nie jest w tym komplikowaniu w pełni konsekwentny, bo amputuje z przedstawionego świata co najmniej jedno ważne doświadczenie, tj. niewolniczą pracę jeńców i przymusowych robotników, w trakcie wojny przywożonych do obozów oraz do mazurskich gospodarstw rolnych z różnych krajów (przede wszystkim z Polski, ale także ze Związku Sowieckiego, Francji czy Belgii)⁸⁷. Daje też satysfakcję zwolennikom krytycznej narracji o historii Polski. Bo tak chyba należy rozumieć włożone w usta Róży zdanie: „Johan miał rację. Tylko Niemcy traktowali nas jak ludzi”.



To trochę rytualne i koniunkturalistyczne ukąszenie polskiego poczucia wartości jest o tyle nietrafione, że wypowiadać takich sądów mąż bohaterki nie mógł. Mazurzy bowiem do czasu pojawienia się Sowietów nie mieli innego doświadczenia jak tylko to z władzą niemiecką, która dominowała na ich terenach bez przerwy od setek lat. Tę władzę zresztą zdecydowanie poparli w plebiscycie z lipca 1920 roku. Z władzą polską zaś praktycznie nie mieli do czynienia nigdy. Jej pojawienie się wiosną 1945 roku to sytuacja dla nich zupełnie nowa. A przy tym, obserwując, co się dzieje, musieli sobie zdawać sprawę, iż mają do czynienia z administracją w pełni zależną od Sowietów, a więc co najwyżej połowicznie polską. Owszem, przez Polaków – i to bardzo specyficznych Polaków – wykonywaną, ale przecież nie wedle własnych instrukcji. Wypowiedzenie wspomnianego zdania to bodaj najbardziej pozbawiony wiarygodności moment na przestrzeni całego filmu.

Warto w tym miejscu przynajmniej na chwilę zatrzymać się na postaci pastora. Nie tylko zresztą ze względu na jej znacze-

nie w dyskursie mazurskim. Ma ona bowiem szczególną funkcję w szerszej perspektywie. Wyraźnie współtworzy kreację postaci Tadeusza, bez ostentacji wspomagając jej heroiczną. Pastor pełni znaną z narracji o strukturze zmytyzowanej rolę ucieleśniającego mądrość starca czy też – jak go nazywa Christopher Vogler – mentora⁸⁸. W jego wypadku rola ta polega na przekazywaniu wiedzy, niesieniu pomocy, udzielaniu rad, pilnowaniu integralności sumienia, wprowadzaniu spokoju, łagodzeniu konfliktów, motywowaniu do dojrzałych zachowań. Przy czym duchowny jest w tych swoich działaniach niezwykle dyskretny, delikatny, pozornie mało istotny. To on wprowadza przybysza z Polski w mazurskie realia, prosi go o delikatność w stosunku do Róży, tuż przed jego aresztowaniem zobowiązuje się do pomocy rodzinie. Jako człowiek z zewnątrz uczy Mazurów, aby unikali łatwego osądzania siebie i innych, wskazuje im na wartość ich zakorzenienia, rozumie i docenia odrębność ich kultury (w pewnym stopniu zna nawet język polski, który jest podstawą dialektu mazurskiego), namawia do wytrwania w skrajnie trudnych warunkach. Dopiero w finale jesteśmy świadkami jego porażki. Opuszcza on wraz ze swymi parafianami ich rodzinną ziemię. Można by go oczywiście postrzegać w kategoriach nośnika idei, nawet rezonera, ale to przede wszystkim postać radykalnie zmytyzowana, bardziej niż główny bohater, to – jeszcze raz podkreślmy – symboliczna figura mędrca.

Oczywiście także Mazurów i ich tragicznej sytuacji dotyczy tak szeroko omawiana kwestia wydziedziczenia. Wskazuje na to los Jadwigi, której nie udało się przejąć rodzinnego gniazda. Została w nim sprowadzona do roli marginalnej; przestała być u siebie⁸⁹. Natomiast wieńczący film obraz miejscowych – na ogół wiejskich rodzin wsiadających do pociągu, aby na zawsze

opuścić swoją ziemię i przenieść się do obcych i enigmatycznych Niemiec – jest symbolicznym skrótem (poetyka charakterystyczna dla zakończenia *Róży*) historycznej rzeczywistości wydziedziczenia. Większa część Mazurów (także Warmiaków) po zakończeniu drugiej wojny światowej opuściła zasiedloną przez siebie przed kilkuset laty krainę i rozproszyła się w żywiole niemieckim. Reszta spotkała się z bardzo silnymi, narzuconymi przez komunistyczne państwo, oddziaływaniami polonizacyjnymi. Kilkadziesiąt tysięcy zostało wywiezionych w głąb Związku Sowieckiego⁹⁰. W rezultacie ich etniczna odrębność i kultura nieomal zniknęła. Oczywiście dokonywało się to stopniowo w ciągu kilkudziesięciu lat. Wprawdzie emigracja Mazurów z lat siedemdziesiątych czy osiemdziesiątych dyktowana była w większym stopniu sytuacją ekonomiczną Polski, brakiem perspektyw życiowych lub względami rodzinnymi niż presją polityczną, ale ów zastosowany przez Smarzowskiego skrót wydaje się oddawać istotę dramatu gwałtownego (to słowo z pewnością należy podkreślić) odcięcia od korzeni, dramatu, który był nim niezależnie od rozkładu winy na poszczególne organizmy polityczne czy społeczności.

Reżyser stara się być możliwie ostrożny i poprawny w portretowaniu wszystkich trzech ukazanych w filmie społeczności. Mówiliśmy już nieco o pewnej ambiwalencji w postrzeganiu Mazurów. Nie inaczej, choć z innym rozłożeniem akcentów, jest w pozostałych przypadkach. Wśród prymitywnie brutalnych, odhumanizowanych, zaślepionych możliwością agresywnej dominacji, pozbawionych tożsamości Sowietów odnajduje się szlachetna postać ginekologa. Zresztą owa postać szlachetnego Rosjanina intensywnie obecna jest w polskiej kulturze chyba od czasu Mickiewiczowskiego Rykowa. Niedługo przed Smarzowskim wskrzeszał ją na przykład Andrzej Wajda, kreując w *Ka-*

tyniu postać kapitana Popowa, który ratuje główną bohaterkę i jej córkę przed zsyłką.

Polaków zaś pokazuje Smarzowski w sposób najbardziej zróżnicowany – jako prymitywnych (żołnierz odmawiający chłopom zboża) lub bardziej świadomych (ubek) mścicieli, oprawców i „czyścicieli” terenu, także jako próbujących w jakiś sposób ukazać ludzkie oblicze, zastraszonych konformistów (urzędnik), wreszcie jako ludzi przyzwoitych, lecz złamanych strachem (lekarz), w powojennym zagubieniu trochę na ślepo szukających swego miejsca (Władek) lub do końca wiernych wartościom (Tadeusz).

Tkwi w tej kreacji pewien szkopał. Wychwytuje go Maciej Kijko, pisząc:

[...] sprawcami wszystkiego [całego zła – przyp. A.S.] byli inni – żołnierze radzieccy, funkcjonariusze aparatu władzy komunistycznej, bezpieki – nikt, kogo my dzisiaj bylibyśmy dziedzicami⁹¹.

Należy powiedzieć, że to w pewnym stopniu historycznie uprawniony zabieg. Ale też nie do końca można się z twierdzeniem Kijki zgodzić. Obraz Władka zagospodarowanego na włościach zmarłej Róży nieco temu przeczy. Nie tylko zresztą on. Jeśli bowiem, co słuszne, nie utożsamiamy się z ubekami, to już pomniejsi funkcjonariusze nowej polskiej administracji, zwykli urzędnicy, stają się elementem polskiego dziedzictwa na Mazurach. Podobnie ukazani marginalnie szabrownicy⁹². Ważne jest w tym przypadku wstrzymanie się od osądu, jak w owej scenie wymiany spojrzeń między Władkiem i Tadeuszem. Autor *Róży*, poza sowieckimi żołnierzami, na nikim nie wykonuje bezwzględного etycznego wyroku. Przy czym nie chodzi tu o relatywizm, lecz o przekazanie głębokiej świadomości na te-

mat wewnętrznej sytuacji bohaterów, którzy po latach uczestniczenia w paroksyzmach nienawiści, pogardy i przemocy, wywołanych przez Niemców, muszą odnaleźć się w nowej sytuacji opresyjnej, tym razem prokurowanej przez władzę sowiecką, muszą odnaleźć się w świecie, w którym bynajmniej nie próbuje się odbudować podstawowych wartości etycznych.

Tak może trochę nazbyt laboratoryjnie wyważony portret pozwolił reżyserowi zminimalizować protesty i oskarżenia o historyczne przekłamania, ale jednocześnie spowodował emocjonalne wychłodzenie przekazu, na który mniej więcej wszyscy się zgadzają. W tym przypadku stanowi to bardziej zaletę niż wadę. W ten sposób bowiem udało się ustrzec film przed dominacją narzucającego się zazwyczaj dyskursu historycznego. Dzięki temu Smarzowski wydobył i zwrócił uwagę na obrazy ukryte głębiej w zbiorowej pamięci, dotyczące wojennej traumy, rzadko dotąd ujawniane, odporne na doraźne interpretacje, które pojawiały się raczej tylko w tekstach radykalnie zideologizowanych.

Róża stanowi więc dobry przykład bardzo znaczącego pod względem artystycznym dzieła, które poddane ideologicznej obróbce, interpretowane jako potencjalne narzędzie politycznej perswazji, upraszcza się, spłaszcza i ulega zafałszowaniom. Jest też przykładem utworu, którego autor świadomie gra z ideologicznymi wymaganiami swego czasu. A te w momencie powstawania filmu były bardzo wyraźne – zarówno ze względu na temperaturę wewnątrzpolskiego konfliktu, jak i z powodu poddania się większości środowiska artystycznego oddziaływaniu lewicowej wrażliwości ideowej. Gra Smarzowskiego – być może gra nie w pełni świadoma – polegała na uniknięciu lub osłabieniu ataków poprzez umiejętne ukształtowanie wartości dyskursywnych, a jeszcze bardziej poprzez redukcję ich roli.

Zakończenie

ORÓŻY MOŻNA NAPISAĆ JESZCZE BARDZO WIELE, spoglądać na nią z różnych perspektyw poznawczych, zwrócić uwagę na aspekty tutaj poruszone marginalnie lub wcale: pogłębić np. analizę formalną jako środek rozpoznania znaczeń lub skoncentrować się na zagadnieniu traumy. Można też oczywiście polemizować. Potencjał znaczeniowy tego rodzaju filmów wydaje się ogromny. Potwierdza to obszerność, wielotorowość i ciągle odnawianie się refleksji na temat znakomitych utworów sprzed dekad, choćby wymienianych w tej pracy *Popiołu i diamentu* czy *Jak być kochaną*. Już kilka lat po premierze dość wyraźnie utrwaliło się przekonanie, iż dzieło Wojciecha Smarzowskiego znajduje swoje miejsce w panteonie klasyki polskiego kina. Co więcej, że ono ten panteon wyraźnie ożywiło. Weszło bowiem w interakcje z filmami z przeszłości, wyrażnie się od nich różniąc, ale zarazem odwołując się do tego samego symbolicznego kodu i tego samego świata wartości.

To nie zdarza się często w kinie po roku 1989. Nie tylko ze względu na ograniczone aspiracje artystyczne twórców, na ich słabszą humanistyczną formację, ale też z racji poszukiwania przez nich nowych sposobów widzenia świata. Dlatego *Róża*

tak się wyróżnia. Można by oczywiście stwierdzić, że w stosunku do arcydzieł z przeszłości charakteryzuje się ona nadmiernymi uproszczeniami, zbytnią dosłownością i dosadnością czy brakiem poetyckiej metaforyzacji. Po pierwsze jednak, jak wynika z naszych rozważań, to tylko częściowo prawda, a po drugie – dzięki temu stanowi ona znakomity pomost między dawną sztuką filmową a współczesnością. Jest komunikatem zakorzenionym w tym, co znajduje się w przeszłości, a jednocześnie stworzonym z tego, co rezonuje tu i teraz.

Przekonanie o szczególnej wartości *Róży* zrodziło się we mnie nie z intuicyjnego wyczucia wagi tego dzieła bezpośrednio po jego obejrzeniu, lecz pojawiło się i narastało w procesie refleksji nad nim. Książka ta planowana była początkowo jako dość skromny fragment większej całości. Dopiero w trakcie pracy nad owym fragmentem okazało się, iż nie mogę pomieścić w jego ramach choćby podstawowych treści wyłaniających się z prac analityczno-interpretacyjnych. Nieodzowne stało się wyraźne poszerzenie rozmiarów tekstu, który ostatecznie znalazł swoje miejsce w serii „Klasyka Kina”. Należy zatem powiedzieć, że praca nad nim stanowiła zaskakującą intelektualną przygodę, za którą wypada mi podziękować twórcom *Róży*.

Przypisy

¹ Należałoby do liczby odbiorców dodać jeszcze choćby widzów DVD oraz publiczność internetową. Film pojawił się w serwisie YouTube bez mała rok po kinowej premierze, a odsłaniany był ok. 460 tys. razy (stan na 29 sierpnia 2016).

² Można by do nich zaliczyć także Jana Jakuba Kolskiego i Krzysztofa Krauzego, ale oni w polskim kinie zaistnieli już w Peerelu.

³ K. Jabłońska, ks. A. Luter, *Dobro w zaklętym kręgu zła*, „Więź” 2012, nr 1, s. 143.

⁴ I. Iwasiów, *Pejzaż niechciany*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 3, s. 30.

⁵ W roku 1957 zrealizowana została etiuda szkolna Henryka Kluby *Ocalenie*, która mogłaby tu powalczyć o palmę pierwszeństwa, ale fakt, że pozostała ona filmem całkowicie nieznanym, jednak ją z tego dyskursu dyskwalifikuje.

⁶ Mowa tu oczywiście o spektaklu Sceny Faktu TVP, ale w odniesieniu do jego estetyki można mówić o filmie telewizyjnym.

⁷ Rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim, reżyserem filmu „Róża”, rozmawiał Tadeusz Sobolewski [online], <http://wyborcza.pl/1,75475,9770704,Rozmowa_z_Wojtkiem_Smarzowskim_rezyserem_filmu_Roza_.html> [dostęp: 12 lutego 2015].

⁸ Film ten zestawiony zostaje z *Różą*, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii cielesności i seksualności, w artykule A. Morstin, *Mocne filmy i głębokie kompleksy. „Róża” Wojtki Smarzowskiego wobec „Jak być kochaną” Wojciecha J. Hasa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 77–78, 2012, s. 201–211.

- ⁹ Lukę tę bardzo późno zappełnił sam Smarzowski, kręcąc *Wotyń* (2016).
- ¹⁰ J. Assmann, *Kultura pamięci*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 69.
- ¹¹ *Lubię solidne tło*, rozmawiał Krzysztof Lubczyński [online], <<http://www.tvp.pl/filmoteka/wywiady-i-wydarzenia/polskie-nagrody-filmowe-orly/o-wydarzeniu/wojciech-smarzowski-lubie-solidne-tlo/6803569>> [dostęp: 18 kwietnia 2016].
- ¹² *Rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim, reżyserem filmu...*
- ¹³ A. Morstin negatywnie waloryzuje portret bohaterki jako obraz ofiary, która z rzadka bywa kobietą, a nie kobiety, która jest ofiarą. A. Morstin, op. cit., s. 206.
- ¹⁴ Wszystkie cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej filmu *Róża*.
- ¹⁵ M. Piwińska, *Miłość*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. A. Kowalczykowa, J. Bachórz, Wrocław 2002, s. 546.
- ¹⁶ Ibidem, s. 548.
- ¹⁷ Romantyczni kochankowie, np. u Mickiewicza czy Musseta, zwykli nazywać się bratem i siostrą na znak niezbywalnego pokrewieństwa duchowego. M. Piwińska, op. cit., s. 549.
- ¹⁸ P. Loti, *Zjawa Wschodu*, tłum. H. Lipszycówna, Warszawa 1925, s. 22.
- ¹⁹ Dyskusję tę szerzej omawia Tadeusz Lubelski. Tenże, *Legenda Morza Sargassa*, w: *Październik 1956 w literaturze i filmie*, red. M. Zawodniak i P. Zwierchowski, Bydgoszcz 2010, s. 206–208.
- ²⁰ M. Piwińska, op. cit., s. 549.
- ²¹ C.K. Norwid, *W pamiętniku*, w. 74–75.
- ²² T. Sobolewski, *Wybitny film „Róża”*. Pole minowe historii, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 27 (2 lutego), s. 10.
- ²³ Dunin, Szczawińska, Wiśniewska: *Pan Tadeusz na Mazurach*, dyskusja [online], <<http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/serwis-kulturalny/20130710/dunin-szczawinska-wisniewska-pan-tadeusz-na-mazurach>> [dostęp: 17 lutego 2015].
- ²⁴ Historia wyprawy Orfeusza do krainy śmierci kończy się przecież fiaskiem.

²⁵ Motyw krzewu przejęty został z poematu Marii z Francji *Wiciokrzew* (XII w.). J. Gorecka-Kalita, *Wstęp*, w: *Tristan i Izolda*, przeł. i oprac. J. Gorecka-Kalita, Wrocław 2006, s. VI.

²⁶ M. Falkowski, „*Dzieje Tristana i Izoldy*” Josepha Bédiera. *Osiem hipotez na temat rycerstwa, miłości i literatury* [online], <http://www.orgiamysli.pl/falkowski_18> [dostęp: 14 stycznia 2016].

²⁷ Ibidem.

²⁸ Źródła i obecność motywu miłości po śmierci w literaturze europejskiej szerzej omawia Natalia Leman, *Motyw miłości po śmierci – czyli co literatura zawdzięcza Celtom. Garść subiektywnych uwag na marginesie literatury światowej*, w: *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Warszawa 2009, s. 63–78.

²⁹ *Wstęp*, w: *Miłość romantyczna...*, s. 19.

³⁰ *Rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim, reżyserem filmu...*

³¹ A. Ścibor-Rylski, *Morze Sargassa*, „Nowa Kultura” 1957, nr 1, s. 5.

³² Cytat pochodzi ze ścieżki dźwiękowej filmu *Kanał* Andrzeja Wajdy.

³³ Krzysztof Kornacki omawia tę kwestię, odwołując się do procesu kryształizowania się scenariusza i scenopisu oraz do procesu realizacji filmu. K. Kornacki, „*Popiół i diament*” Andrzeja Wajdy, Gdańsk 2011, s. 198–210.

³⁴ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 18.

³⁵ Dzieje się tak w relacji do oryginału literackiego. K. Kornacki, op. cit., s. 198.

³⁶ K. Górski, *Bohater romantyczny*, w: *Słownik literatury...*, s. 110–116.

³⁷ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 42.

³⁸ W. Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985, s. 18.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa 2010, s. 30–36.

⁴¹ Wojciech Smarzowski, wywiad, rozmawiali Arkadiusz Bartosiak, Łukasz Klinke, „Playboy” 2012, nr 2, s. 27.

⁴² Ch. Vogler, op. cit., s. 40.

⁴³ Wojciech Smarzowski, wywiad..., s. 28.

⁴⁴ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008.

⁴⁵ Rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim reżyserem filmu...

⁴⁶ Babka Filmowa, „Róża” – reż. W. Smarzowski [online], <http://babkafilmowa.blogspot.com/2012/02/roza-rez-w-smarzowski.html> [dostęp: 20 listopada 2015].

⁴⁷ Rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim reżyserem filmu...

⁴⁸ G. Ritz, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX w.*, red. J. Ławski, Białystok–Warszawa 2009, s. 141–170.

⁴⁹ H. Krukowska, *Wprowadzenie*, w: S. Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 2002, s. 29.

⁵⁰ J. Ławski, *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 11–15.

⁵¹ Ibidem, s. 9.

⁵² M. Janion, *Wobec zła*, Warszawa 1989, s. 176.

⁵³ Jeżeli chodzi o polskie kino, to do czasu pojawienia się *Róży* powstał jeden film bezpośrednio i dość szeroko dotyczący powojennej historii Mazurów – *Odjazd Magdaleny i Piotra Łazarkiewiczów* (1991, trzyczęściowa wersja serialowa pokazana została w TVP w 1995). Fabuła filmu rozciągnięta jest między rokiem 1933 a współczesnością, zaś sekwencja poświęcona wydarzeniom roku 1945 składa się z zaledwie kilku scen. Sprawa potraktowana została raczej marginesowo, łagodnie i stereotypowo. Cały zresztą film, mimo że wartościowy, tkwi w takich polsko-niemieckich stereotypach.

⁵⁴ Rytm tekstów Stanisława Srokowskiego, wyróżniający się raczej krótkimi zdaniami, regularnością, prostotą, stanowi zjawisko nieco odmienne, choć z pewnością bliższe filmowcowi niż pisarzom.

⁵⁵ O sensie tej sceny szerzej J. Jaworska, *Róża i krew*, „Dialog” 2012, nr 7–8, s. 65–68.

⁵⁶ M. Kijko, *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo”, nr 34, 2012, s. 151.

⁵⁷ L. Kurpiewski, R. Ziębiński, *Król polskiego kina*, „Newsweek” 2011, nr 25, s. 90.

⁵⁸ K. Varga, *Polska jest Różą czyli Smarzowski rozwała w drobiazgi*, „Duży Format”, nr 150, 2011 (30 czerwca), s. 19.

⁵⁹ *Wygrał jednym głosem*, rozmowa z Andrzejem Halińskim, rozmowę przeprowadził Przemysław Gulda, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Trójmiasto” 2011, nr 136 (13 czerwca), s. 7.

⁶⁰ W. Mrozek, *Nie ma litości, nie ma powrotu* [online], <<http://www.krytykapolityczna.pl/Blogfilmowy/MrozekNiemalitosciniemapowrotu/menuid-4.html>> [dostęp: 12 stycznia 2016].

⁶¹ K. Varga, op. cit., s. 19.

⁶² L. Kurpiewski, R. Ziębiński, op. cit., s. 91.

⁶³ K. Świrek, *Róża*, „Kino” 2012, nr 2, s. 80–81.

⁶⁴ Ibidem, s. 81.

⁶⁵ Dunin, Szczawińska, Wiśniewska. *Pan Tadeusz na Mazurach...* [dostęp: 23 stycznia 2016].

⁶⁶ *Western o żołnierzu i Róży*, dyskusja, „Przekrój” 2012, nr 7, s. 41.

⁶⁷ A. Morstin, op. cit., s. 206.

⁶⁸ Ibidem, s. 208.

⁶⁹ Ibidem, s. 209.

⁷⁰ Ibidem, s. 207.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem, s. 208.

⁷³ Dunin, Szczawińska, Wiśniewska. *Pan Tadeusz na Mazurach...* [dostęp: 23 stycznia 2016].

⁷⁴ Bardzo ciekawe uwagi na ten temat pojawiają się w książce M. Kaźmierczaka *Auschwitz w Internecie. Przedstawienia Holokaustu w kulturze popularnej* (Poznań 2012).

⁷⁵ J. Jaworska, op. cit., s. 64–69.

⁷⁶ P. Gociek, *Róża i kraj zły* [online], <<http://www.uwazamrze.pl/artukul/810171/roza-i-kraj-zly>> [dostęp: 23 stycznia 2016].

⁷⁷ *Western o żołnierzu i Róży...*, s. 42.

⁷⁸ Nie chodzi tu rzecz jasna o skomplikowaną historyczną analizę, lecz o wyobrażenie natury mitycznej.

⁷⁹ Jak wiadomo, Wojciech Smarzowski rzeczywiście bywa realizatorem do wynajęcia, ale to w produkcjach czysto komercyjnych, często anonimowych (reklama).

⁸⁰ Konieczność składania deklaracji polskości była szczególnie upokarzająca dla przedwojennych działaczy ruchu polskiego na Mazurach. Zwłaszcza że akcja repolonizacyjna prowadzona była szybko, brutalnie, bez poszanowania dla naturalnych procesów świadomościowych i dla kulturowej odrębności Mazurów, a decyzja o zadeklarowaniu polskości nie przynosiła bynajmniej wyraźnej poprawy ich sytuacji. S. Achremczyk, *Historia Warmii i Mazur*, t. 2: 1772–2010, Olsztyn 2011, s. 1081–1085.

⁸¹ Można oczywiście odnaleźć niekonsekwencje w tych dwóch działaniach Róży. Pierwsze jest protestem przeciw przymusowemu i formalnemu spolonizowaniu, drugie – dążeniem do formalnego spolonizowania córki. Jednakże Róża odrzuca deklarację polskości w momencie, gdy jeszcze nie wie o swojej śmiertelnej chorobie i sądzi, że sama będzie mogła chronić córkę. Natomiast idea ślubu pojawia się tuż przed śmiercią, gdy jest już bezsilna. Dzięki tej sprzeczności i zarazem zmienności postać unika statusu statycznego reprezentanta określonego stanowiska światopoglądowego i nabiera życia.

⁸² J. Jaworska, op. cit., s. 67–68.

⁸³ Sowieccy maruderzy dotkliwie dawali się we znaki miejscowej ludności mazurskiej, ale również polskiej do roku 1947. A. Sakson, *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945–1997*, Poznań 1998, s. 34.

⁸⁴ Warto w tym miejscu wspomnieć, iż po sukcesie Róży w TVP powstał dokument poświęcony temu tematowi, *...Bo jestem stąd* (2014) Grzegorza Linkowskiego, zrealizowany we współpracy i z udziałem znanego dziennikarza telewizyjnego Krzysztofa Ziemca.

⁸⁵ O takim lub zbliżonym postępowaniu kobiet wspomina A. Sakson, op. cit., s. 68.

⁸⁶ W wyborach odbywających się w Niemczech w latach 1932–1933 wyznik NSDAP na całych Mazurach oscylował w granicach 60–70 proc. (na Warmii niewiele ponad 30 proc.), a w niektórych powiatach (np. elckim) i w najbiedniejszych, często polskojęzycznych, gminach przekraczał barierę 80 proc. S. Achremczyk, op. cit., s. 986–987. Kazik przywołuje też słynne słowa, wypowiedziane przez Hitlera w kwietniu 1932 roku podczas wiecu w Elku: „Nie wierzę, by był w Niemczech kraj tak wierny, jak kraj Mazurów”. Ibidem.

⁸⁷ W prowincji wschodniopruskiej pod koniec roku 1944 przebywało ok. 400 tys. pracowników przymusowych (237 tys. to jeńcy wojenni, a reszta to robotnicy). Od roku 1939 funkcjonowały tu też obozy śmierci. Ibidem, s. 112–

117. Niewolnicza praca wykorzystywana była przez autochtoniczną ludność prowincji aż do ostatnich dni przed ewakuacją bądź pojawieniem się sowieckich żołnierzy, podobnie do ostatniej chwili trwały zbrodnicze mordy w obozach w Działdowie czy Sztutowie. A. Sakson, op. cit., s. 18, 21. W interesujący sposób prezentuje ten temat krótki film *W niewoli* zrealizowany przez Centrum Edukacji i Inicjatyw Kulturalnych w Olsztynie w ramach przygotowanego w roku 2008 cyklu filmowego *Ostatni Warmiacy i Mazurzy*.

⁸⁸ Ch. Vogler, op. cit., s. 43–54.

⁸⁹ S. Achremczyk pisze: „Wracający z wojennej tułaczki Mazur czy Warmiak zastawał swoje domostwo zajęte przez innych i zostawał zdegradowany do roli robotnika w swoim gospodarstwie”. Pod koniec roku 1946 rejestrowano 1248 tzw. gospodarstw spornych, zaś w sierpniu 1948 już 2350. S. Achremczyk, op. cit., s. 1083.

⁹⁰ Ibidem, s. 1081–1086; A. Sakson, op. cit., s. 21–23.

⁹¹ M. Kijko, op. cit., s. 157.

⁹² Swoją działalność okresowi przybysze z północnego Mazowsza i Kurpiów uznawali często za pobranie słusznej rekompensaty za krzywdy doznane ze strony Niemców w czasie okupacji. S. Achremczyk, op. cit., s. 1089.

Bibliografia

- ACHREMCZYK STANISŁAW, *Historia Warmii i Mazur*, t. 2: 1772–2010, Olsztyn 2011
- BRZOZOWSKI ANDRZEJ, *Opowieść o ludziach powojennych*, „Biuletyn IPN” 2012, nr 1, s. 13
- Dunin, Szczawińska, Wiśniewska: *Pan Tadeusz na Mazurach*, dyskusja [online], <<http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/serwis-kulturalny/20130710/dunin-szczawinska-wisniewska-pan-tadeusz-na-mazurach>> [dostęp: 17 lutego 2015]
- ECO UMBERTO, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008
- FALKOWSKI MATEUSZ, „Dzieje Tristana i Izoldy” Josepha Bédiera. Osiem hipotez na temat rycerstwa, miłości i literatury [online], <http://www.orgiamysli.pl/falkowski_18> [dostęp: 14 stycznia 2016]
- GOCIEK PIOTR, *Róża i kraj zły* [online], <<http://www.uwazamrze.pl/artykul/810171/roza-i-kraj-zly>> [dostęp: 23 stycznia 2016]
- HOLLENDER BARBARA, *Bolesna prawda o Polsce*, „Rzeczpospolita” 2012, nr 27 (2 lutego), s. A12
- IWASIÓW INGA, *Pejzaż niechciany*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 3, s. 30–31
- JABŁOŃSKA KATARZYNA, KS. LUTER ANDRZEJ, *Dobro w zaklętym kręgu zła*, „Więź” 2012, nr 1, s. 136–144
- JAWORSKA JUSTYNA, *Róża i krew*, „Dialog” 2012, nr 7–8, s. 64–69
- KIJKO MACIEJ, *Kino i pamięć*, „Człowiek i Społeczeństwo”, nr 34, 2012, s. 151–161

- KRUKOWSKA HANNA, *Wprowadzenie*, w: Seweryn Goszczyński, *Zamek kaniowski*, Białystok 2002
- KRZEMIŃSKA WANDA, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.*, Warszawa 1985
- KURPIEWSKI LECH, *Mazurskie piekło*, „Newsweek” 2011, nr 1, s. 88
- KURPIEWSKI LECH, ZIĘBIŃSKI ROBERT, *Król polskiego kina*, „Newsweek” 2011, nr 25, s. 90–91
- ŁAWSKI JAROSŁAW, *Bo na tym świecie śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008
- Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. Bożena Płonka-Syroka, Edyta Rudolf, Warszawa 2009
- MORSTIN AGNIESZKA, *Mocne filmy i głębokie kompleksy. Róża Wojtko Smarzowskiego wobec Jak być kochaną Wojciecha J. Hasa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 77–78, 2012, s. 201–211
- MROZEK WITOLD, *Nie ma litości, nie ma powrotu* [online], <<http://www.krytyka.polityczna.pl/Blogfilmowy/MrozekNiemalitosciniemapowrotu/menuid-4.html>> [dostęp: 12 stycznia 2016]
- MUSZYŃSKI ŁUKASZ, „Róża”. *Życie po piekle II wojny światowej*, „Film” 2012, nr 2, s. 75
- PIETRASIK ZDZISŁAW, *Miłość w czasach nieludzkich*, „Polityka” 2012, nr 5, s. 68–69
- PIWIŃSKA MARTA, *Miłość*, w: *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. Alina Kowalczykowa, Józef Bachórz, Wrocław 2002, s. 546–550
- SAKSON ANDRZEJ, *Stosunki narodowościowe na Warmii i Mazurach 1945–1997*, Poznań 1998
- SMARZOWSKI WOJCIECH, *Lubię solidne tło*, rozmawiał Krzysztof Lubczyński [online], <<http://www.tvp.pl/filmoteka/wywiady-i-wydarzenia/polskie-nagrody-filmowe-orly/o-wydarzeniu/wojciech-smarzowski-lubie-solidne-tlo/6803569>> [dostęp: 18 kwietnia 2016]
- SMARZOWSKI WOJCIECH, *Rozmowa z Wojtkiem Smarzowskim, reżyserem filmu „Róża”*, rozmawiał Tadeusz Sobolewski [online], <http://wyborcza.pl/1,75475,9770704,Rozmowa_z_Wojtkiem_Smarzowskim_rezyserem_filmu_Roza_.html> [dostęp: 12 lutego 2015]
- SMARZOWSKI WOJCIECH, *Wojciech Smarzowski*, rozmawiali Arkadiusz Bartosiak, Łukasz Klinke, „Playboy” 2012, nr 2, s. 26–30

- SOBOLEWSKI TADEUSZ, *Western metafizyczny*, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 134 (10 czerwca), s. 19
- SOBOLEWSKI TADEUSZ, *Wybitny film „Róża”. Pole minowe historii*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 27 (2 lutego), s. 10
- ŚWIREK KRZYSZTOF, *Róża*, „Kino” 2012, nr 2, s. 80–81
- VARGA KRZYSZTOF, *Polska jest Różą czyli Smarzowski rozwala w drobiazgi*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 150 (30 czerwca), dodatek „Duży Format”, s. 19
- VOGLER CHRISTOPHER, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa 2010
- Western o żołnierzu i Róży*, dyskusja, „Przekrój” 2012, nr 7, s. 40–43
- Wygrał jednym głosem*, rozmowa z Andrzejem Halińskim, rozmowę przeprowadził Przemysław Gulda, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Trójmiasto”, 2011, nr 136 (13 czerwca), s. 7
- ŻURAWIECKI BARTOSZ, *Mazury zgwałcone*, „Przekrój” 2012, nr 5, s. 42

Dotychczas ukazały się:

Justyna Czaja *Idź i patrz*

Don Fredericksen *Bergman's "Persona"*

Don Fredericksen, Marek Hendrykowski *Kanał*

Iwona Grodź *Rękopis znaleziony w Saragossie*

Marek Hendrykowski *Dwaj ludzie z szafą*

Marek Hendrykowski *Eroica*

Marek Hendrykowski *Nóż w wodzie*

Marek Hendrykowski *Popiół i diament*

Marek Hendrykowski *Rejs*

Marek Hendrykowski *Do widzenia do jutra*

Przemysław Kaniecki *Lawa. Opowieść o „Dziadach”*
Adama Mickiewicza

Krzysztof Kozłowski *Barry Lyndon*

Daria Mazur *Dybuk*

Katarzyna Mąka-Malatyńska *Europa Europa*

Ewa Skwara, Joanna Skwara *Zabawne zdarzenie*
w drodze na forum

Anna Śliwińska *Sekrety i kłamstwa*

Piotr Zwierzchowski *Zezowate szczęście*

ISBN 978-83-232-3127-1

